DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST



2. JAHR HEFT 9 1948



HENRI ROUSSEAU, DIE ZOLLSTATION



HENRI ROUSSEAU, TELEGRAPHENSTANGEN IN MALAKOFF

LAIENMALEREI

Laienmalerei, das sind die Arbeiten von Ungeschulten, die aus innerer Not, aus innerer Besessenheit, aus Einsamkeit oder Freude, zeichnen und malen, die sich gar nicht um „Kunst" kümmern, auch nicht um Kritik, die ihrem „coeur simple", ihrem einfältigen Herzen, vertrauen, denen es wie dem französischen Maler und Briefträger Louis Vivin, vielleicht sehr peinlich ist, ihre inneren Angelegenheiten zum Gespräch einer breiten Öffentlichkeit zu machen.

Der voreingenommene Ausstellungsbesucher denkt bei dem Wort „Laienmalerei" zunächst an die Schaufenster, in denen, um die zeitgemäße Leere auszufüllen, Bilder von Unberufenen angeboten werden, Bilder, bei deren Betrachtung dem Kunstfreund oft die Haare zu Berge stehen. Damit hat die Laienmalerei nichts zu tun, denn es liegt dem Laien nicht, sich auszustellen oder gar seine Bilder zum Verkauf anzubieten. Er malt für sich, er malt nicht, wie viele Dilettanten, indem er „Kunst" nachahmt oder kopiert mit ungeeigneten Mitteln, er malt aus seinem eigenen geistigen Vermögen, er müht sich um das Bilden von Formen, indem er sich mit Formen auseinandersetzt. Da gegenwärtige Laienmalerei nur schwer sichtbar wird, war es kein leichtes Unternehmen, sie aufzuspüren. Es mußte in kleinen Wohnungen, in Hinterstuben, in Dachkammern, in Werkstätten, in Baracken Besuch gemacht werden, überall da, wo die Öffentlichkeit nicht hinschaut, höchstens einmal ein guter Freund, ein Nachbar oder die Kinder.

Trotz dieser Abgeschiedenheit ist es notwendig, die Arbeiten darzustellen, um innerhalb der allgemeinen Kunstverwirrung einmal aufzuzeigen, was der unbekümmerte, der naive, der unwissende Mensch aus sich heraus zustandebringt, der Mensch, der die Kunst nicht zum Beruf erwählt hat, dem sie Passion ist, die neben seiner allgemeinen Dienstleistung herläuft, die ihn erfüllt, in der er sich — wie eine einfache Frau sagte — „geborgen und gut aufgehoben fühlt". Es kam darauf an, aus dieser Schau keine „Sensation" zu machen, vor allem keinen Lärm darum zu schlagen, sondern sie ruhig darzustellen und zu überlegen, ob nicht auch hier ein Anfang der Kunst liegt, einer Kunst aus innerer Not und Notwendigkeit. Dieser Einblick hat wesentlich dazu beigetragen, mancherlei klarzustellen, worin die Berufskunst problematisch und verwirrt erscheint, ähnlich wie es die Ausstellungen von Kinderzeichnungen, von Volks- und primitiver Kunst getan haben. Es gibt in der Laienmalerei viel zu erfahren, viel zu lernen, für den Berufskünstler, für den Kunsttheoretiker, am meisten für die Erzieher, die es ja leider in der Hand haben, ob ein Volk ein musisches Volk ist oder ein bildnerisch-entmutigtes, das sich mit billigem Naturalismus begnügt.

In Frankreich, dem Heimatland der Kunst und der Künstler, hat man sich schon seit Jahrzehnten für die „peintres du dimanche", für die „maitres primitifs de la réalité" interessiert, und kein Geringerer als Pablo Picasso hat gesagt, daß es sich lohnt, von Zeit zu Zeit ein wenig bei ihnen in die Schule zu gehen. Die Ausstellung in Lübeck und Hamburg hat bewiesen, daß wir den Franzosen auf dem Gebiet der Laienkunst nicht nachstehen, sondern erstaunliche Arbeiten vom Anfang des 19. Jahrhunderts an aufweisen können.

Man darf unter dem Begriff „Kunst" innerhalb einer solchen Schau nicht die mitreißende oder erhebende individuelle Leistung des genialen Künstlers verstehen, nicht die ästhetische Bewertung der Bildindividualität noch die „l'art pour l'art"-Auffassung, sondern die künstlerische Betätigung des menschlichen Formwillens ganz allgemein, wie sie vorliegt in der primitiven Kunst, in den Zeichnungen und Malereien der Kinder und in der Volkskunst. Der Laie ist der Ungeschulte, der aus seinem eigenen Innern zum Zeichnen und Malen drängt. Er steht außerhalb jeder Tradition und bildungsmäßigen Schulung. Er arbeitet zu seinem eigenen Vergnügen mit Gestaltungsmitteln, die in eigenem Bemühen erarbeitet und erworben sind. Seine bildnerischen Äußerungen unterliegen nicht altüberkommenen Regeln und Gesetzen, sondern sie entspringen dem primären Spiel- und Formtrieb. Der

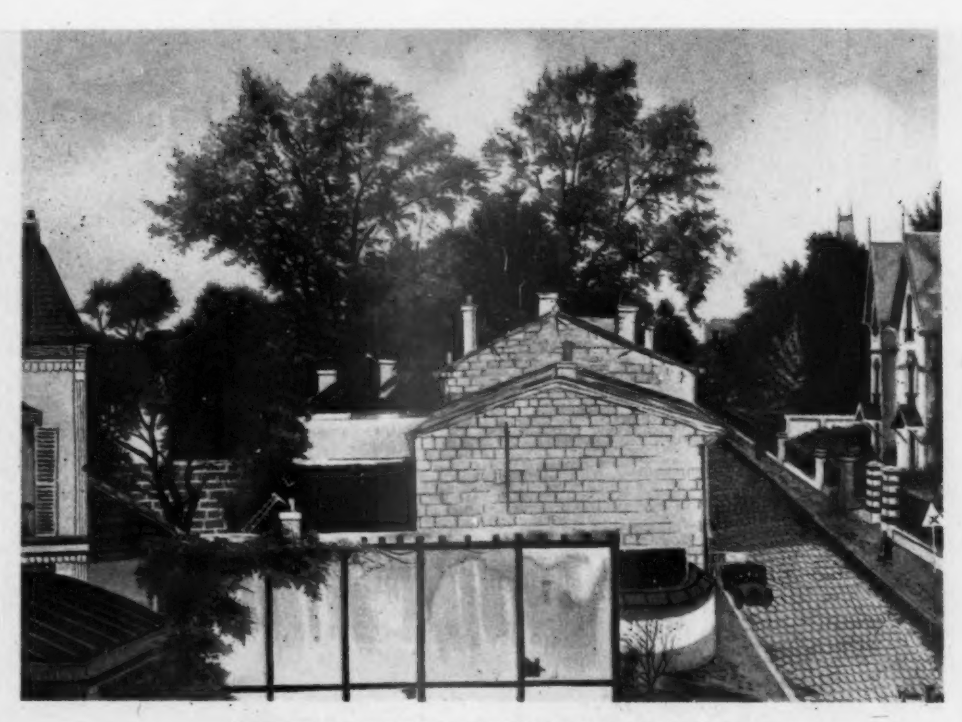
Laien-Maler ist gleichsam ein gehobenes Kind, das nicht über Formen und Gegenstände reflektiert, sondern voraussetzungslos und unbekümmert Formen niederschreibt, ohne Absicht auf „Kunst", ohne Ehrgeiz auf künstlerische Geltung, dessen Leistungen wir trotzdem als „künstlerische Verwirklichungen" ansehen müssen, weil sie das Ergebnis einer geistigen Tätigkeit sind.

Ein Höhepunkt der Ausstellung waren die Arbeiten des Gelegenheitsarbeiters Carl Theegen in Hamburg. Wie kam dieser Theegen zur Malerei? Er ist 1883 geboren. Dem Beispiel seines Vaters folgend erlernt er zunächst das Schlachterhandwerk. Mit neunzehn Jahren wird er Clown beim „alten Belli", mit dessen Wanderzirkus er von Jahrmarkt zu Jahrmarkt zieht. Dann ist er mehrere Jahre Tierwärter bei Hagenbeck. Dort spart er etwas Geld, das zum Erwerb eines kleinen Karussells reicht. Das Unternehmen wird ein Fiasko. „Immer nur fünf und zehn Pfennige, das schaffte nicht!" Im ersten Weltkrieg ist Theegen in Rußland und Frankreich beim Train und hat fast immer mit Pferden zu tun. Zwischen beiden Kriegen schlägt er sich zwei Jahrzehnte lang als Schlachter, Landarbeiter, Gärtner oder Jahrmarktshelfer durch. Eines Tages, er war schon über fünfzig Jahre alt, sah er einen Baurat, bei dem er arbeitete, zeichnen. Er sieht es und sagt: „Ick kann ok teknen. Schall ick Ihnen mol Peer teknen? Peer kann ick! So god könt se dat nich!". — Darauf wurde ihm Papier und Bleistift gegeben, und es kam eine verblüffende Zirkusszene zum Vorschein, die ganz unbekümmert hingesetzt worden war. Theegen kam daraufhin jeden Sonntag zum Malen und saß den ganzen Tag im Keller und zauberte ein Bild nach dem anderen auf seine großen Papiere. Sehr schnell interessierte er sich für die farbige Ausmalung mit breiten Pinseln, die für ihn etwas ganz Neues war. Seit dieser Begegnung malt Theegen. Seine Lebenserinnerungen, Bücher mit Tiergeschichten, Indianerschmöker und Wildwestfilme liefern ihm den Stoff. Er ist völlig unbeeinflußbar und interessiert sich weder für „Kunst" noch für Kritik. Er verschenkt seine Arbeiten oder tauscht sie ein gegen Papierrollen und Farben. Er ist das Beispiel eines typischen Laien. Es würden sich viele ähnliche Beispiele zusammenstellen lassen. Wieso kam es zu dieser Laien-Malerei?

Als zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Hochkunst ihre zwingende Einheit verlor und die Volkskunst sich aufzulösen begann, waren die Vorbedingungen für eine ganz auf sich selbst gestellte Laienmalerei gegeben. Bis zum achtzehnten Jahrhundert besteht keine Laienmalerei, der eine Eigenbedeutung zugestanden werden könnte, so sehr wurden alle Formwünsche von der Volkskunst aufgenommen



CARL THEEGEN, TRAPPER UND BÜFFEL



JEAN EVE, BOULEVARD ST. DENIS IN COURBEVOIE

und in ihr erfüllt. Zwar finden wir hie und da naive bildnerische Darstellungen von beruflichen, lokalen oder historischen Ereignissen, die einen bestimmten Zweck verfolgen, ohne aber eine besondere künstlerische Bedeutung als persönliche Aussagen zu haben. Erst nach der Jahrhundertwende, als sich die „Freiheit", die „Säkularisation", auf allen Gebieten auszuwirken begann, verbreitet sich die Mode, in irgendeiner Kunst zu dilettieren. Sie ist der eigentliche Grund für die Entstehung der Laienmalerei. Die seit altersher üblichen Stammbücher, in denen man sich Zuneigung, Treue und Liebe versicherte, wurden zum Anlaß, das zeichnerische und malerische „Können" wahllos anzuwenden. Man bediente sich nicht mehr der alten volkstümlichen überlebten Sinnbilder, sondern erfand eine neue Symbolsprache, die man bildungsmäßig von überallher zusammenraffte und durch freie Malereien erweiterte und vermehrte. Diese Stammbücher enthalten eine Fülle echter Laienmalereien. Es ergaben sich im Verlauf dieser Stammbuch-Mode besondere Fälle, wo aus gelegentlichem Tun ein ständiges Bedürfnis, wo aus spielerischem Beginn der Zwang zur Formäußerung gewaltsam aufbrach. Es traten einzelne Laien hervor, die sich durch ein besonders urwüchsiges und selbständiges Können auszeichneten, ohne Künstler im berufsmäßigen Sinn zu sein. Seltsamerweise erfüllt das Porträt die Laienkunst in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, vielleicht als Nachwirkung der weitverbreiteten Silhouettierkunst. Als Laienporträtist fällt der norddeutsche Oluf Braren (1787—1839) von der Insel Föhr auf, dessen schönste Bilder erhalten sind. Über die Bedeutung Brarens schreibt Nikola Michailow in seiner ausgezeichneten Darstellung „Zur Begriffsbestimmung der Laienmalerei" in Heft 5/6 1935 der „Zeitschrift für Kunstgeschichte": „In der genialen Steigerung der primitiven Form- und Ausdrucksmöglichkeiten sind die Bildnisse Brarens die großartigsten Leistungen der überhaupt bekanntgewordenen Laienmalerei. Sein Beispiel klärt gut die besondere Situation des Laienmalers. Weniger die nur scheinbar bürgerliche Stellung eines Schulmeisters, der ja als Schreiber der



OLUF BRAREN, FRIESLANDERIN



ADOLF PRZIBILL, KÜHLE LANDSCHAFT

Paten- und Liebesbriefe schon immer Hüter und Mitgestalter echter Volkskunst war, als sein eigenwilliger Charakter löste ihn zu einem gewissen Grade von der Gemeinschaftskultur seiner bäuerlichen Umgebung. Dieser Abstand machte es ihm möglich, zu beobachten, d. h. seine Umgebung von einer persönlich bestimmten Sicht aus in einem objektiven Sinn darzustellen. Trotzdem gehören seine Werke nicht der Stilgeschichte an. Das Ereignis etwa einer Föhrer Trauung wird mit ganz adäquaten Mitteln wiedergegeben, da im Bildbau genau dieselben formtreibenden Kräfte bewahrt sind, die die Strenge in Haltung und Ritus der Trauhandlung bestimmen, die in Schnitt, Farbe und Schmuck der dargestellten Trachten enthalten sind, die überhaupt das formale Gepräge der Volkskunst ausmachen; nur daß sie den festen, symbol- und traditionsbestimmten Rahmen der anonymen, ornamental gebundenen Volkskunst durchbrochen und individuelle Steigerung erfahren haben. Diese Kräfte sind in den Werken Oluf Brarens so mächtig, daß sie zufällig übermittelte Stileinflüsse von seiten des dänischen Klassizismus unbeschadet aufnehmen konnten, diese aber sofort umzuarbeiten und auszufüllen imstande waren. Die Bilder Brarens sind so persönlich wie sonst nur Werke der Stilkunst; sie weisen im Detail überklare Sachlichkeit auf; und doch sind sie ganz von primitiver Form erfüllt, und zwar in so eindrucksvoller Stärke wie selten bei Werken der Volkskunst. Darüber hinaus zeigen sie aber in endgültiger Prägung die hoheitsvolle Kühle und Klarheit nördlichen Wesens."

Außer Braren müssen noch Georg Foehr (1800 bis 1850), der Tilsiter Pauperhausinspektor Eduard Gisevius (1798—1880) und der Schweizer Holzfäller und Kohlenbrenner Johann Jakob Hauswirth (1808 bis 1871) genannt werden, von denen ganz ausgezeichnete Arbeiten im Sinn ursprünglicher Formvorstellungen vorliegen.

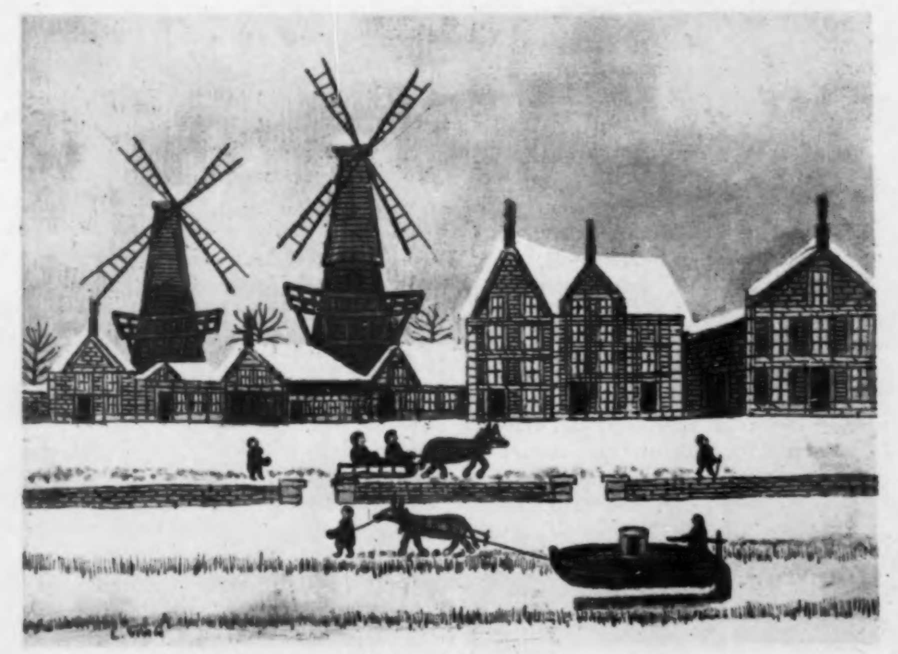
Im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts wächst das Ausmaß und die Bedeutung der Laienmalerei. Namentlich in Frankreich, in dem das Leben ruhiger und sinnvoller verläuft, gedeiht die Laienkunst. Man malt in Frankreich, wie man bei uns Musik macht, und wie man bei uns Tage der Hausmusik feiert, gab es in Paris Ausstellungen von Laienkünstlern der Malerei, so etwa jährlich den „Salon der malenden Postbeamten", der vom Minister persönlich eröffnet wurde. Aus der Schar dieser „peintres du dimanche" treten

einige von außerordentlicher künstlerischer Begabung hervor, die nicht nur einer stillen Liebhaberei folgen, sondern die getrieben werden von einem leidenschaftlichen Drang zur bildnerischen Form.

Der Zöllner Henri Julien Rousseau (1844—1910) ist Maler aus einem reinen, einfältigen Herzen. Ihm war alle Wirklichkeit ein geheimnisvolles Wunder, und alles Wunderbare eine himmlische Wirklichkeit. „Man hat neuerdings versucht", schreibt Christian Zervos, „Rousseau als ein außerordentliches Wesen hinzustellen. Trotzdem ist zu sagen, daß man in ihm nur eines jener einfachen Gemüter sehen muß, die eben ihrer großen Einfalt wegen manchmal für das wahrhaft Schöne am aufgeschlossensten sind."

Der Postbeamte und Briefträger Louis Vivin (1861—1936), von dem auf der Hamburger Ausstellung zwölf seiner schönsten Bilder aus der Sammlung Wilhelm Uhde zu sehen waren. Vivin ist 1861 in Hadol in den Vogesen geboren. Bis zum Jahre 1922 stand er im Dienst der französischen Post. Er kämpfte sein ganzes Leben lang gegen den Zwiespalt in sich, Briefträger oder Maler zu sein. 43 Jahre hindurch hat er gleichsam zwei Berufen gedient. Nur ein einziges Mal wurde er gezwungen, seine Bilder auszustellen. Trotz Auszeichnung und Anerkennung war er seither nicht mehr zu bewegen, seine Bilder zu zeigen. Er hatte Angst vor dem Lärm.

Auch von dem Artisten und Straßenarbeiter Camille Bombois (geb. 1883), von dem Arbeiter André Bauchant würde sich Ähnliches berichten lassen. Man lese darüber in dem wunderbaren Bekenntnis-Buch von Wilhelm Uhde „Fünf primitive Meister" (Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant und Séraphine) — (Atlantis-Verlag Zürich). Von der Aufwarte- und Zugehfrau Séraphine (geb. 1864), von der Uhde so ergreifend erzählt, stehe hier das Urteil eines Kunsthistorikers: „Fast ihr ganzes Leben hindurch verdiente diese Séraphine in der französischen Kleinstadt Senlis ihr bescheidenes Brot. Dem unstillbaren Drang zu malen konnte sie erst in vorgerückten Jahren Genüge tun. Séraphine malt nur Blumen und Bäume. Diese aber erlebt, schaut und gestaltet sie zum Bilde in tiefster religiöser Inbrunst und, ohne es zu ahnen, als einzige. Immer steht vor uns der ganze Baum, die ganze Staude, ein Individuum, eine Persönlichkeit gar mit einer Geschichte, die vor uns ausgebreitet liegt in den saugenden Wurzeln, in dem Stamm, der emporschießt und die nährenden Säfte aufwärts trägt, in



LOUIS VIVIN, WINTER



ADOLF DIETRICH, HEGAULANDSCHAFT

den Ästen, die sich recken, um auch die letzten Blätter in der Sonne zu baden, in den jungen, schimmernden Blüten oder in den schweren satten Früchten, die schon wieder der Erde entgegendrängen. Es muß ein wundersames Glücksgefühl sein, so völlig Baum und Blume werden zu können, die Gebilde der Natur so rein als Gottesgeschöpfe zu erleben wie diese Séraphine." (Hans Hildebrandt.) Auch in Deutschland treten einzelne bedeutende Laienmaler hervor: der Schweizer Arbeiter Baumann, Vater und Sohn Trillhas, vor allem der liebenswerte Holzfäller und Strickweber Adolf Dietrich (geb. 1877) aus Berlingen am Bodensee, dem 1947 anläßlich seines siebzigsten Geburtstages in Zürich eine umfassende Kollektiv-Ausstellung gewidmet worden ist.

„Alle diese Laien", schreibt Nikola Michailow, „wurden Maler, nicht wie man zu einem anderen Beruf kommt, um bei einer Beschäftigung zu bleiben oder sich die Muße zu vertreiben, oder wie man den falschen Ansprüchen eines musischen Ehrgeizes zuliebe auch ein „Künstler" werden kann; sondern sie schufen unter mächtigem Drange, der alle widrigen Lebensumstände überwinden half, ihre instinktsicheren Werke, deren Unberührtheit und wunderbare Schlichtheit die in der Hypertrophie des Geistes verstrickten Zeitgenossen so beschämte. Vollkommen unwissend und unbekümmert um die „höheren Vorgänge der so offenen Umwelt und geistigen Antriebe der Zeit, wirklich „beschränkt" und auf sich bezogen, malten sie nur mit aus dem Eigenen erworbenen Gestaltungsmitteln. Es ist ein seltsames Schicksal, daß gerade der als überfällig verspotteten Welt des Kleinbürgers jene Werke entstiegen, in die sich die ehemals so mächtige Formgewalt des „Volkes" allein zurückzog, in wenigen Menschen sich sammelte, in individuellen Grenzen neu ausreifte, wo ringsherum die beständigen Erb- und Kulturwerte des Volkes zerstört schienen. Die Auffindung Henri Rousseaus war der Anlaß, daß von nun an das Augenmerk auf diese gesonderte Malergruppe gerichtet werden konnte. Sie erfolgte zu einer Zeit, deren künstlerische Elite aus zivilisatorischer Überspanntheit und ernsthafter Gefährdung der ursprünglichen Lebenszusammenhänge heraus von einer starken Sehnsucht zu allem Primitiven, zu Frühkulturen, zur Bildnerei Afrikas und der Südsee, zur Volkskunst ergriffen war und die nun plötzlich in ihrer unmittelbaren Gegenwart und Mitte diese großartigen schlichten Dinge, unberührt von der Proble-

matik der Zeit, entstehen sah." Natürlich kann man sagen, daß die Franzosen den Rahmen dessen, was man als Laienkunst bezeichnet, weit überschreiten, weil sie in ihrer Schlichtheit und Einfachheit wahre und ergreifende Kunstwerke hervorgebracht haben. Sie waren Laien und sind Zeit ihres Lebens Laien geblieben, bildnerisch hochentwickelte Laien, was ja nicht ausschließt, daß sie zugleich Künstler waren. Der Laie (lat. Laicus) ist eben der Nichtfachmann, der Nichtgeistliche, der nicht zum „Orden", zum Fach, gehörige, sondern der „Mann aus dem Volk" mit aller Kraft und Unmittelbarkeit des Volkes — im Gegensatz zum Dilettanten, der sich nur „ergötzt", der gern Kunst vortäuscht mit entsprechenden, der Kunst abgelauschten Mitteln, ohne sich aber aus sich heraus um künstlerische Form zu bemühen.

In der Hamburger Ausstellung waren auch Laienarbeiten aus der Gegenwart, die nicht nur eine feiertägliche Beschäftigung sind, sondern die deutlich die Züge eines ernsthaften Formzwanges und einer unabhängigen künstlerischen Verwirklichung erkennen lassen. Von Carl Theegen wurde bereits gesprochen. Erstaunlich waren daneben die visionär-angetriebenen Malereien eines Hamburger Konditormeisters Adolf Przibill (geb. 1885), der schon 1928 infolge einer inneren Berufung zur Malerei kam, fast zwanzig Jahre aussetzte, um dann erneut mit elementarer Leidenschaft zu beginnen. Als Ruhepunkt wirkten die wundersamen, an byzantinische Mosaiken erinnernden, Scherenschnitte der Krankenkassenangestellten Lilli Reuter (geb. 1894) in Schweinfurt am Main, die sie, einst wie ein Kind beginnend, heute in traumhafter Sicherheit Jahr um Jahr vollendet. Arbeiten eines Schusters waren zu sehen, daneben Zeichnungen und Malereien von Matrosen, Kriegsgefangenen, Betriebsangestellten und Arbeitern. Ein Schlossermeister muß genannt werden, der sein kleines Haus mit Hunderten von Aquarellen, Pastellen und Ölbildern angefüllt hat, nicht um Maler zu sein, sondern um sich neben seiner handwerklichen Arbeit eine kleine feiertägliche Provinz zu sichern.

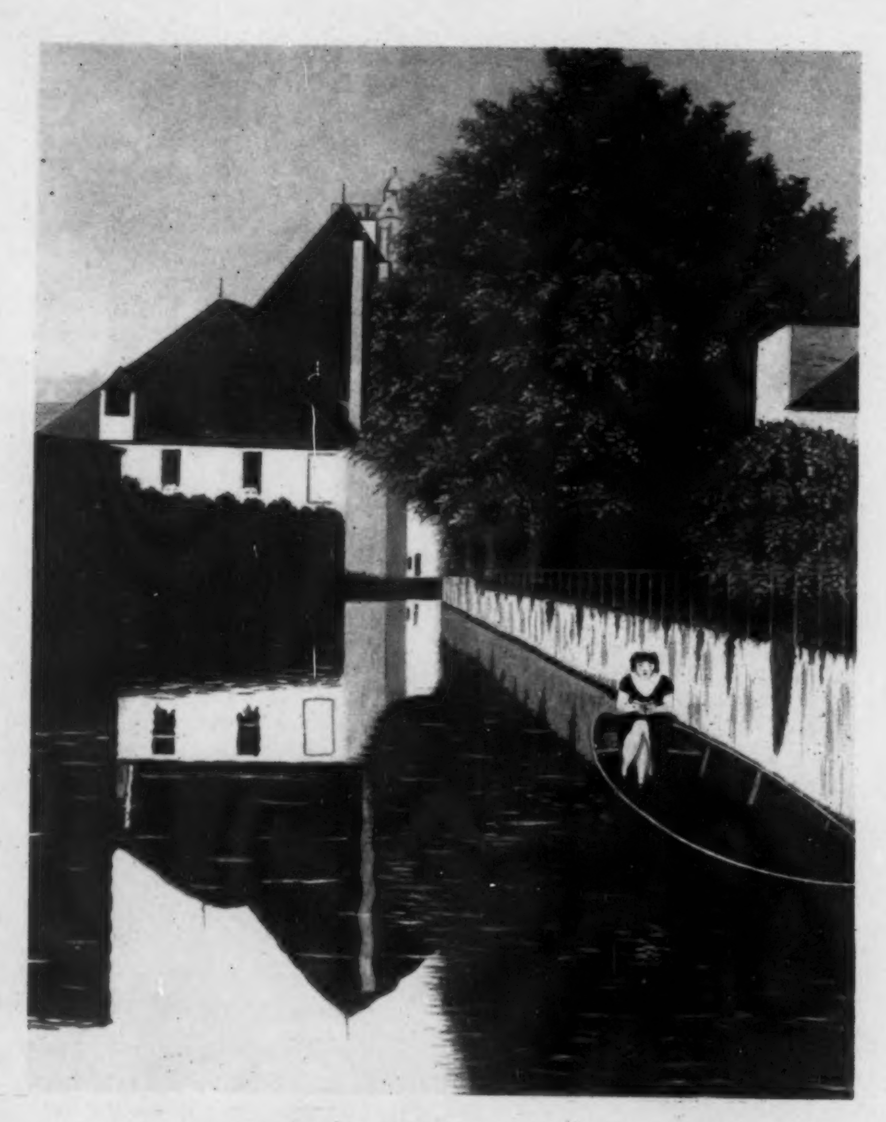
Diesen Arbeiten einzelner wurden Beispiele aus der Arbeitsgemeinschaft für Laienschaffen der Volkshochschule Lübeck gegenübergestellt, um zu zeigen, daß ein bescheidenes Laienschaffen jederzeit möglich ist, wenn die Grundvoraussetzungen unangetastet bleiben: ein vorurteilsfreies Tätigsein aus eigenem geistigem Vermögen, ohne beschwerende künstlerische Problematik. Eines freilich fehlt diesen Arbeiten: sie wurden nicht geschaffen durch einen mächtigen Formzwang, sondern sie entstanden in beschaulicher Kleinarbeit und liebevoller Hingabe, um dem sorgenvollen Leben des Alltags eine musische Abseite hinzuzugewinnen. Man darf dabei nicht an „Schulung" und „künstlerischen Einfluß" im pseudo-akademischen Sinn denken, nicht an „Zeichnen vor der Natur" oder gar „vor dem Modell", nicht an einen Lehrer, der seinen Schülern seine Gestaltungswünsche und Darstellungsmittel aufzwängt, um sie zu kleinen Epigönchen zu entmündigen. Die Volkshochschule stellt der Gemeinschaft, in der jeder „nach seiner eigenen Fasson" tätig sein kann, nichts als Raum und Material und eine hilfsbereite Führung zur Verfügung. Die Ergebnisse sind erstaunlich: rein, unmittelbar, unbekümmert und jedes einzelne erfüllt vom Leben und Dasein eines Menschen.

Reine Laienmalerei scheint nur in den seltenen Fällen der Unberührtheit möglich zu sein, was uns freilich nicht hindern darf, auf echtes Laienschaffen hinzuweisen und es deutlich von Dilettantismus abzuheben. Die zunehmende Verflachung alles ursprünglichen bildnerischen Schaffens, selbst das des Kindes, in Dilettantismus, erleben wir in den letzten Jahrzehnten. Sie wird heute zum Erschrecken sichtbar, nicht nur in den Schaufenstern, nicht nur in dem verheerenden Einfluß des Dilettantismus auf die Geschmacksbildung des Volkes, sondern leider auch in der Erziehung.

Anstatt dagegen anzugehen, anstatt die ursprüngliche Formkraft, die jedem Kind angeboren ist, zu wecken, zu fördern, zu stärken und vor Verschüttung zu bewahren durch Hinführung an echte Aufgaben, wird diese Kraft ursprünglicher Begabung durch schulungsmäßiges Dilettieren in den „Künsten" gefährdet und ausgelöscht. Es geht von der falschen Voraussetzung aus, daß man den Menschen das Zeichnen und Malen erst lehrhaft „-beibringen" muß, anstatt seine vorhandenen Anlagen durch ein unbeeinflußtes Sich-bemühen zu entwickeln. Trotz bester Absicht wird die der echten Bildung so feindliche Schicht der Halbgebildeten vermehrt, denen die geistigen und handwerklichen Voraussetzungen zur berufsmäßigen Kunstübung fehlen, denen — durch solch mißverstandene Arbeit — die ursprüngliche Formkraft verlorengegangen ist. Damit wird auch der echten Laienkunst mehr und mehr der Boden entzogen. *Hans-Friedrich Geist*



JANNOT, DORFLANDSCHAFT



CAMILLE BOMBOIS, MÄDCHEN IM BOOT LESEND

AUS DER BIBLIOTHEK DES KUNSTFREUNDES

DIE MALERIN SÉRAPHINE

Um das Jahr 1912 mietete ich in Senlis für fünfzehn Francs im Monat eine kleine Wohnung, die aus zwei Zimmern und einem Vorraum bestand. Ich hatte alte anspruchslose Möbel hineingestellt und an den Wänden anonyme Bilder aufgehängt. Es war die Ruhe nach den homerischen Kämpfen, die es damals in Paris für die moderne Malerei zu bestehen gab.

Was mich nach Senlis gelockt hatte, war dieser Himmel der Ile de France, der sich schöner und reiner als sonstwo, so schien es mir, über der alten Stadt wölbte. So hatte er einst die Franken gelockt, die sich hier niedergelassen hatten. Unter dem Segen seines köstlichen Grau war damals Gallisch-Römisches mit Germanischem zu schöpferischer Einheit verschmolzen worden. Aus germanischer Sehnsucht und gallisch-römischem Formgefühl erwuchs der holde Bau der Kathedrale, einer des frühesten gotischen Stils in der Ile de France. Das innere Feuer des barbarischen Stamms, der seine geheimen Affinitäten — der Seelenbildung und vielleicht des Ursprungs — mit dem alten Hellas hatte, trieb das Gebilde dem köstlichen Himmel entgegen, während das Gefühl des Maßvollen und der künstlerischen Verantwortung der gallisch-römischen Sinnesart es an die Erde fesselte und ihm rhythmische Haltung gab. Vertikales und Horizontales gingen eine Symbiose ein. Der Enthusiasmus der Idee einte sich mit dem Heroismus der Form. Aus dem Gegensatz des Dynamischen und des Statischen erwuchs die bestimmte Harmonie, die wir gewohnt sind, Gotik zu nennen. Nie habe ich dieses Ereignis zärtlicher und reiner empfunden als in Senlis... Aber ich wußte nicht, als ich hierher zog, daß in dem großen Schweigen ein Menschenschicksal sich vollendete, indem es diesen Traum zu einer neuen Wirklichkeit gotischen Fühlens und Gestaltens wiedererweckte. Daß hier das geheiligte Herz einer Dienenden die Berufung fühlte, die Erhabenheit des Mittelalters neu zu beleben und in gewaltigen Gebilden aus gotischem Geiste zu gestalten. Ich konnte nicht wissen, daß hier eine Glocke bereit war zu tönen, eine Harfe zu klingen. Und auch dieses wußte ich natürlich nicht, daß ich selbst in dieses herrliche Abenteuer hineingezogen werden sollte, daß ich hier eine große Aufgabe vom Schicksal erhielt, die ganz dem Sinn meines Lebens entsprach. Ohne ein Vorgefühl dessen, was kommen sollte, bezog ich die kleine Wohnung an der Place Lavarande.

Jeden Morgen kam eine alte Frau, die man mir empfohlen hatte, für eine Stunde, um meine kleine Wohnung aufzuräumen. Außer ihrem Namen Séraphine Louis wußte ich nichts von ihr, und ich beachtete sie nicht weiter. Ihr Erscheinen war für mich jedesmal der Anlaß, meinen morgendlichen Spaziergang über die Wälle der Stadt zu beginnen.

Eines Tages bemerkte ich bei kleinen Leuten in Senlis ein Stilleben, welches einen so außerordentlichen Eindruck auf mich hervorbrachte, daß ich vor Ergriffenheit schweigend vor ihm stehenblieb. Während ich es länger betrachtete, machte ich mir klar, daß diese Wirkung keiner äußerlichen Ursache zuzuschreiben war, sondern ausschließlich einem so großen künstlerischen Werte, daß das Bild einer genauen Prüfung standhielt. Es stellte Äpfel dar, die auf einem Tische lagen, sonst nichts. Aber es waren wirkliche Äpfel, in einer schönen festen Materie modelliert. Cézanne wäre glücklich gewesen, sie zu sehen. „Wer hat dieses Bild gemalt", fragte ich. — „Séraphine", antwortete man mir. — „Welche Séraphine?" — „Nun, ihre Aufwartefrau. Sie dachte daran, uns das Bild zu verkaufen. Aber wenn Sie es wünschen, treten wir gern zurück. Es kostet acht Francs."

Als Séraphine am nächsten Tag bei mir ankam, sah sie auf einem Stuhle das Stilleben. Sie begann zu lachen. „Monsieur hat mein Bild gekauft? Es gefällt also Monsieur?" — „Sehr gut. Haben Sie noch mehr?" Sie brachte ein halbes Dutzend, von denen jedes einen gleich großen Eindruck auf mich machte wie das erste. Eine seltene Leidenschaft, ein heiliger Eifer, eine mittelalterliche Glut lebte in diesen Stilleben. Ich zeigte einige dieser Bilder den kompetentesten meiner Freunde: sie waren so bewegt wie ich.

Dann kam der Krieg. Lange bevor meine Pariser Sammlung versteigert wurde, hatte man in Senlis auf öffentlichem Platze den Inhalt meiner kleinen

Wohnung verkauft und mit ihm die Bilder Séraphines. Ich habe niemals erfahren können, wer sie erworben hat.

Als ich dann vor fast fünfundzwanzig Jahren nach Paris zurückkam, begann ein neuer Kampf um künstlerische Werte, und das Bedürfnis, einen Ort des Ausruhens zu finden, machte sich wieder geltend. Nach Senlis zurückzukehren, schien mir nicht möglich. Ich richtete mich daher nicht weit von dort, in Chantilly ein und brachte meine Lieblingsbilder dorthin, die, von denen ich mich nicht trennte und die ich nur wenigen Freunden zeigte.

Dort las ich eines Tages, daß eine Ausstellung heimatlicher Kunst im Rathaus von Senlis eröffnet worden war. Mir fiel Séraphine ein. Eine Stunde später landete ich, zitternd vor Ungeduld, in der alten Stadt, die ich seit dreizehn Jahren nicht gesehen hatte. Von neuem eilte ich durch diese grauen und verlassenen Straßen, ging ich um diese Kirchen mit den schweigsamen Glockentürmen, vorbei an scheinbar unbewohnten Herrensitzen, an dem kleinen Gefängnis, dessen Zellen wie Gräber waren mit Fenstern aus mattem Glas gleich toten Augen, und dessen Insassen weder Schritt noch Stimme der Vorübergehenden vernahmen . . .

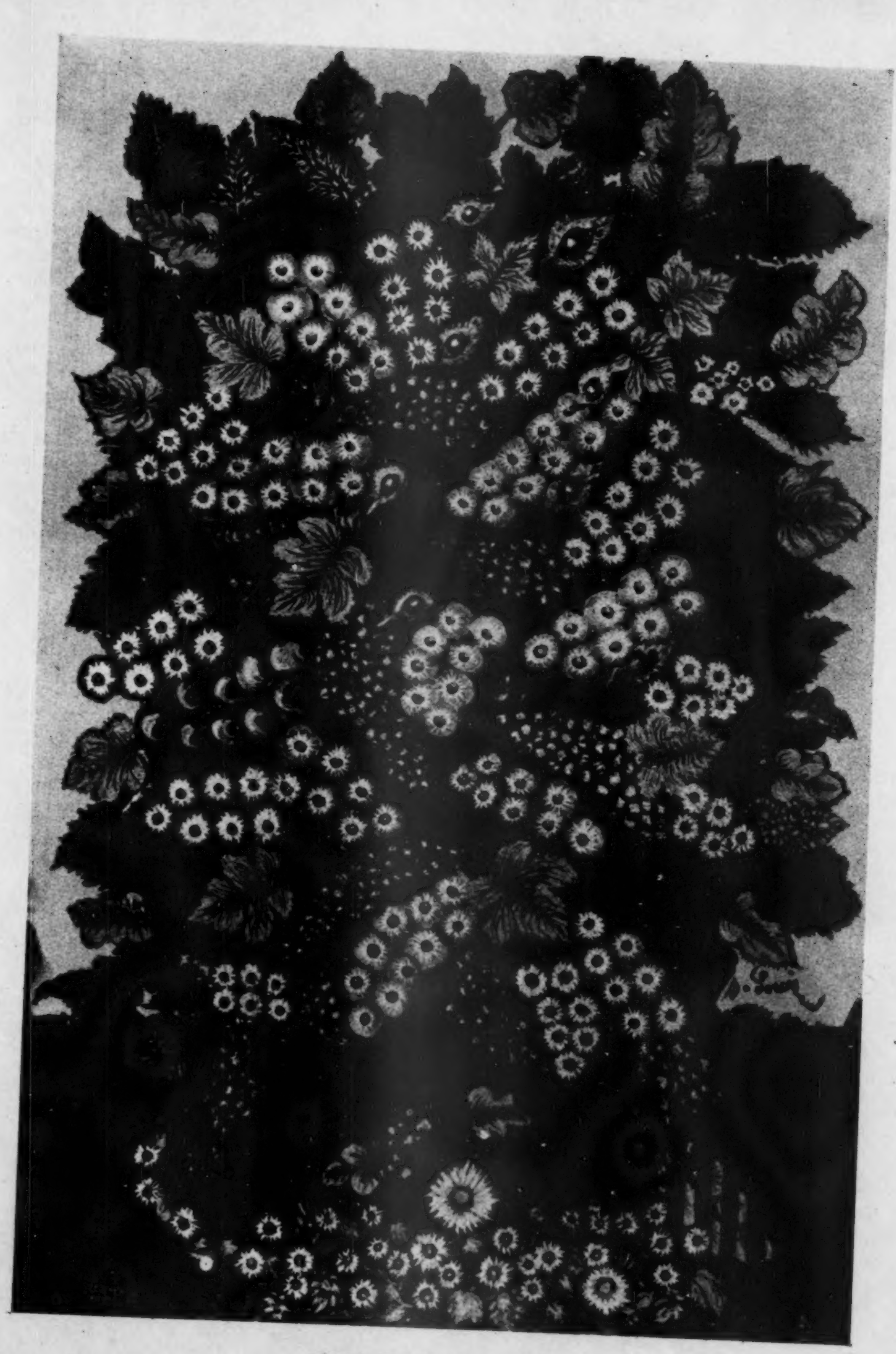
Dann stieg ich die monumentale Steintreppe des Rathauses hinan, ich betrat den Saal, dessen Wände mit Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen der üblichen Art provinzialer Kunst bedeckt waren. Und wie mein Blick schnell von einem zum andern irrte, entdeckte er plötzlich in einer Ecke drei große Leinwände von ergreifender Gewalt, einen Strauß von Flieder in schwarzer Vase, einen Kirschbaum, zwei Weinreben, eine mit schwarzen, die andere mit weißen Beeren. Und während ich diese Leinwände Séraphines betrachtete, war es mir, als erwachten und als hörte ich in der Ferne die seit langem verstummten Glocken läuten, die von Saint-Fraimbault, von Saint-Aignan und Sainte-Geneviève, die von Saint-Hilaire, Saint-Martin und Saint-Etienne.

Die Ausstellung, in der die Bilder von Séraphine zu sehen waren, schloß einige Wochen später. Da sie die einzige war, die verkauft hatte, empfing sie die besonderen Glückwünsche des Komitees. Sie hatte ihre schwarze Mantille der Festtage angelegt, hatte schwarze Strümpfe und ihre Schuhe mit den Lackspitzen angezogen. Als ich am folgenden Tage kam, um meine Bilder zu holen, um sie zu mir nach Chantilly zu nehmen, begrüßten mich die Herren ehrerbietig. Es lag fühlbar Mitleid und Ironie in der Luft, und als ich die Tür erreicht hatte, rief mir plötzlich jemand zu: „Sie wissen es vielleicht nicht, mein Herr, aber es ist doch vorgekommen, daß man solche Dinge in Paris ernst genommen hat und daß sie es zu fabelhaften Preisen gebracht haben. Man kann nicht wissen — —." Mit diskreter Heiterkeit grüßten die Herren mich nochmals höflich, während ich die Leinwände aus dem antiken Saale trug.

In ärmlicher Kammer steigt eine schmale Flamme aus einem Lämpchen zur Mutter Gottes auf dem Kamin. Vor ihm steht Séraphine, klein und welk, mit schwärmerischem Blick in einem bleichen Gesicht, das von farblosen Löckchen umrahmt ist. „Monsieur ist zurückgekehrt?" fragte sie bescheiden und fügt hinzu: „Monsieur hat meine Bilder im Rathaus gekauft. Ich bin nicht mehr im Dienst bei anderen Leuten. Ich male, aber das ist schrecklich schwer, denn ich bin alt und eine Anfängerin, die keine Erfahrung hat."

Sie legt einen Finger auf ihre Lippen und wendet ihr Ohr zur Tür. Man hört Schritte, dann ein Klopfen. Da keine Antwort erfolgt, entfernen sich die Schritte wieder. Ich sehe sie fragend an. „Das sind böse Frauen, die alle Tage kommen, mich zu beschimpfen. Sie sagen, daß es nicht schicklich für mich, sondern eine Dreistigkeit sei, zu malen, wenn man eine ungebildete Dienerin ist."

Séraphine hat von diesem Tage an nicht mehr nötig, ihre Farben mit dem Öl aus der kleinen Lampe des Muttergottesbildes zu mischen. Sie hat alles, was man zum Malen braucht. Vor allem hat sie die großen Leinwände, die sie verlangt; solche, die zwei Meter hoch und schwer zu handhaben sind. Ein Lastwagen, der zwischen Paris und Senlis verkehrt, trägt ihr dieses alles zu. Sie weiß genau, was sie will, und es gibt Dinge, an die sie nicht rührt. Von den vielen Farben, die ich ihr sende, benutzt sie keine. Sie findet ihre eigenen, die sie mit Lacken mischt. Diese Zusammensetzung bleibt ihr Geheimnis, das sie niemandem verrät. Da sie nicht will, daß man sie beim Malen überrascht, hat sie den Eintritt in ihre Wohnung durch ein kompliziertes System von Schlössern und Ketten erschwert, und man findet schon am Fuße der Treppe ein Schild mit der Aufschrift: „Mademoiselle Séraphine ne reçoit pas." Oft haben mich in späteren Jahren Maler, die mit den Geheimnissen jeder Technik vertraut sind, angefleht, ihnen die Zusammen-



SÉRAPHINE LOUIS, BLUMEN

setzung der herrlichen Materie vieler Bilder Séraphines zu verraten. Ich habe es nicht gekonnt und habe ihnen die Versicherung gegeben, daß ich Séraphine nie habe malen sehen.

Auf diesen Leinwänden sind technische Erfahrungen meisterlich verwirklicht, solche, die eine handwerkliche Tradition von Jahrhunderten zur Voraussetzung zu haben scheinen. Und so wunderbar wie dieses ist alles andere. Schon, daß sie, die kleine schwache Frau vorgerückten Alters, in der engen Kammer, in der sie wohnt, schläft und kocht, diese gewaltigen und schweren Leinwände, die noch viel schwerer sind, wenn sie bemalt sind, ohne Hilfe handhaben kann. Wunderbarer noch ist dieses, daß sie, die nichts gesehen und erlebt hat — sie ist im Jahre 1864 in dem Dorfe Assy geboren, wo sie das Vieh ihrer Verwandten weidete, und ist von dort nach Senlis gekommen, wo sie Aufwartefrau wurde — die eine Geschichte hat, die man mit diesen wenigen Worten in einer Parenthese einfügen kann, plötzlich eine unendlich weite und vieles umfassende Welt um sich herum aufzubauen vermag, in deren Darstellung Komposition, Zeichnung, Farben mit einem Male so fertig da sind, als kämen sie von fernher als langsam gereifte Resultate einer großen Tradition.

Denn man täusche sich nicht: was sie malt, ist nur scheinbar ein enges Reich von Blumen, Blättern und Früchten. Diese Blumen, Blätter und Früchte sind in Wahrheit das Bildnis Gottes, die Seele des königlichen Frankreich, das Symbol der mittelalterlichen Stadt, der Geist seiner Kathedrale, deren Glockentöne durch ein Wunder in Farben verwandelt sind. Hier handelt es sich nicht um dekorative Bauernmalerei, wie man sie überall finden kann, sondern um eines der gewaltigsten und wunderhaftesten Werke der Geschichte, dem man nur dann gerecht wird, wenn man in der Hirtin von Assy die jüngere Schwester der Hirtin von Domrémy, in dem in Senlis majestätisch sich erhebenden Werke eine ähnliche Apothese göttlicher Berufung wie in dem Sacre von Reims, in dem Ende geistiger Zerstörung ein dem Tod auf dem Scheiterhaufen in Rouen entsprechendes Ereignis sieht.

Aus Wilhelm Uhde „Fünf primitive Meister," Atlantis Verlag Zürich, 1947



SÉRAPHINE LOUIS, ROTE FRÜCHTE

DER MEISTER DES RUSTIKALEN STRICHS

Albert Schäfer fecit, abgekürzt mit den Buchstaben A.s.t., wurde zu einem neuen Namen: Ast. Unter ihm kennen und nennen seine Freunde den Zeichner und Maler, den Schöpfer skurriler Phantasietiere und bizarrer Traumgestalten, grotesker Karikaturen, die dem Wesen des Karikierten bis in die Tiefen paläontologischer Vorexistenz nachzugehen scheinen, rustikaler Scherze, in denen die Spannungen eines dämonischen Gelächters vibrieren. Der gleiche Mann hat sich mit Blumenbildern, Naturstudien besonderer Art einen Namen gemacht, und nur ungenau würde ihn kennen, wer von seinen saftigen, das hellste Grün, das verwaschenste Blau bevorzugenden Landschaftsaquarellen nichts wüßte. Er ist ein Freund der Wanderungen in Wäldern und Gebirgen und, immer wieder, am Strand der See. Muscheln und farbige Steine, Taschenkrebse und Algen, Bauerngerät und Feldfrüchte, Nüsse, Beeren, Baumsamen, das kleine Getier in Sand und Moos und in der Luft, Schnecken, Käfer, Schmetterlinge und Hummeln bevölkern seine abgegriffenen, wie Heiligtümer gehüteten Skizzenbücher. Der Geruch der Landschaften schlägt aus ihnen dem Glücklichen, der sie durchblättern darf, entgegen. In einem Maiskolben, einem Bauernteller, einer Lederflasche, einem Kürbis, von ihm gemalt, ist mehr Erinnerung an Ungarn als in manchem Reisebuch aus diesem Land; in einem Lavendelstrauß, wie ihn zu Florenz die Marktweiber verkauften, kunstvoll zur Form einer Kinderklapper, für den Wäscheschrank gebunden, ist noch der ganze Duft und Glanz der Toscana als lebendiger Vorrat gespeichert. So sehr verbinden sich bei ihm urkräftiges Gefühl und Wissen um das Wesen der Dinge mit einem geheimnisvollen Behagen am Erlebnis ihrer Existenz, daß der Strich seiner Zeichnung davon erfüllt ist bis zum Bersten, erfüllt von diesem kreatürlichen Wohlbefinden mit allem Lebendigen, das Kennzeichen einer reichen, aufnahme- wie ausstrahlungsfähigen Natur ist. Ebenso frei von Ekel wie Weltschmerz, obwohl er zu beidem vielerlei Grund hätte, genießt er die Freuden des Eindrucks, die sich ihm unmittelbar, kraft seiner





magischen Phantasie, in Ausdruck umsetzen. Stilprobleme sind ihm fremd, wie allen wahrhaft kraftvollen Naturen. Sein Stil ist die Kraft seines Wesens, das sich in jeder Zeichnung unverwechselbar versinnbildlicht. Stil ist im Grunde überhaupt eine Frage der persönlichen, geistigen und seelischen Kraft, im Gegensatz zur Stilisierung, die ein ästhetisch-intellektualistisches Verhältnis zur Welt der Erscheinungen voraussetzt. Schäfer-Ast kommt immer mit den einfachsten Mitteln zu seinem Ziel, ohne Umwege und komplizierende Übersetzungen. Denn die Dinge, die er liebt, reden verständlich zu ihm. Für jemanden, der das Handwerkliche seiner Kunst wie selbstverständlich beherrscht, gibt es keinen Grund, sie unverständlich zu machen.

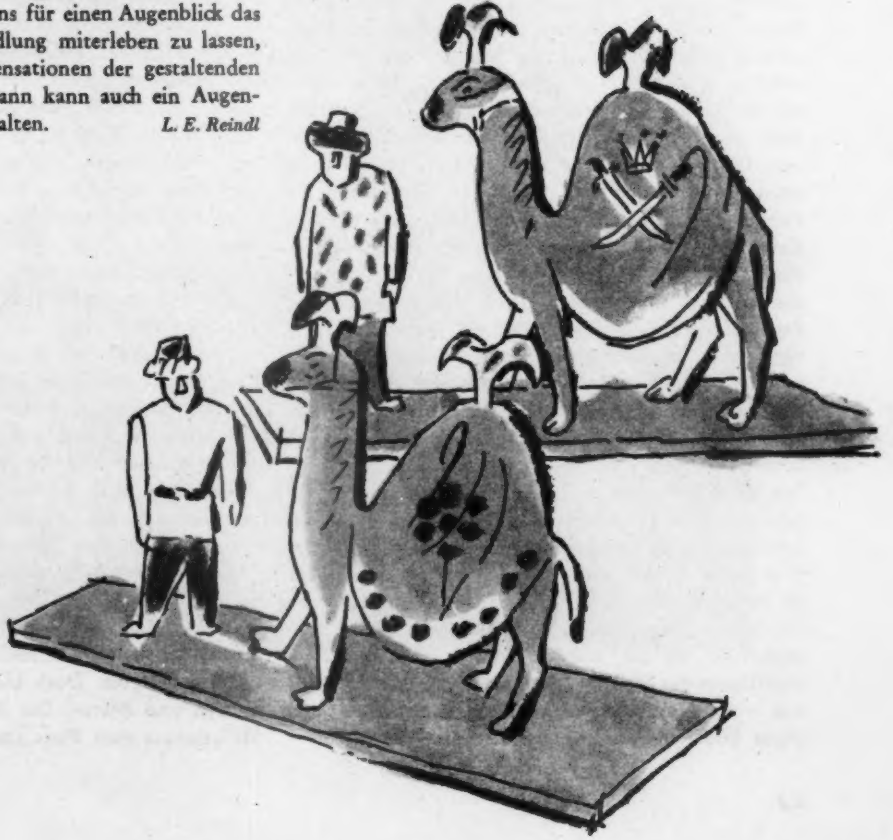
Eine große Liebe des Zeichners Schäfer-Ast gehört jenem primitiven Kinderspielzeug, das, seiner Herkunft aus Bezirken der Volkskunst nach, ein Ergebnis ungebrochener Phantasie und kindhafter Gestaltungskraft ist. In seinem Berliner Atelier besaß er eine erlesene Sammlung solcher Dinge. Seine Zeichnungen danach betonen den Charakter der Primitivität. Der derbe, rustikale Strich, dessen Meister er ist, unterstreicht das Eckige, Kantige, die kunstlose Einfachheit der Modelle. Aber eine souveräne Herrschaft über Licht und Schatten erleuchtet gleichzeitig das Wesen



des Dargestellten. So unerbittlich wird das Auge gezwungen, über Flächen und Linien dem Willen des Künstlers in die Bezirke des magischen Ausdrucks zu folgen, daß die plumpen Gestalten plötzlich unheimliches Leben gewinnen. Wie schwarze Blitze schlagen die Umrisse, reißen zu Zentren geheimnisvoller Erregtheit, stoßen den Blick in Schattenabgründe, auf Lichtfelder von elektrischer Geladenheit: die Zeichnung bebt von Vitalität und steht doch da in gelassener Ruhe, ohne eine Spur von Zweifel am sakralen Recht ihres So-Seins.

Es sind geringe Dinge, gewiß, denen die Kunst dieses Zeichners sich zuwendet, und es gehört zweifellos eine Art von wildem tellurischen Humor dazu, in ihnen Genüge zu finden. Aber die Einsicht der Weisen macht keinen Unterschied zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos. In der Zeichnung einer Blume kann der ganze Persönlichkeitswert eines Menschen enthalten sein. Voraussetzung dafür ist, daß der Mensch, wie die ostasiatischen Meister es fordern, sich in die Blume verwandeln kann. Aufgabe des Künstlers ist es, den Betrachter mindestens für einen Augenblick das Mysterium dieser Verwandlung miterleben zu lassen, indem er das Auge den Sensationen der gestaltenden Hand zu folgen zwingt. Dann kann auch ein Augenblick eine ganze Welt enthalten. *L. E. Reindl*





DIE HINTERGLASBILDERGESCHICHTE

Als Kinder sind wir heute nur allzusehr Erwachsenen durch unsere Tage wie träumend gegangen, und es schien uns, als seien die Zeit und die in dieser gelegenen Wirklichkeiten durch einen Schleier unseren Blicken verborgen. In der Erinnerung aber mag es uns heute geschehen, daß wir, wie damals, durch das Gewebe dieses Nebeltuches die alten gläsernen Heiligenbilder wieder sehen wie eine traumhafte Wirklichkeit aus der Zeit unserer Kindheit.

Die leuchtenden Tafeln hingen in den Stuben unserer Großeltern, und wenn wir diese die Tischgebete sprechen hörten, so erlebten wir still den Inhalt der Gebete in den Bildern der Heiligen als wunderbare Erscheinungen aus einer Welt, die wir der menschlichen Welt als übergeordnet betrachteten. Es versprach uns das ernste Lächeln des Heiligen Florian Schutz in allen Feuersnöten, und Wendelin, der Viehpatron, heilte nicht nur die kranke Kuh im Stall, sondern er gab auch uns Kindern seine Hilfe, wenn wir ihn für eine junge Amsel baten, welche wir flügellahm im Garten aufgefunden hatten. Und wenn auf den Glasbildern, die an den dunklen Wänden des alten Hauses aufgereiht hingen, der Jesusknabe das Lamm zärtlich in seinen Armen hielt, so waren im Geiste wir die Gespielen, die er mit seinen sanften Blicken zu rufen schien. Großvater erzählte uns oft die heiligen Geschichten, deren Landschaften und Begebnisse wir aus den gläsernen Tafeln so gläubig verstanden. Die Schleierwolke, welche unsere Kindheit umschloß, verbarg uns die Wände der Bauernstube und verwandelte das Glas der Bilder in luftige Fenster, durch die wir in ein himmlisches Reich zu sehen meinten.

Der Großvater hat uns später dann von den Taglöhnern berichtet, welche zu seiner Zeit noch in den umliegenden Schwarzwalddörfern die langen Winter über solche Glasbilder gemalt haben. Er hatte selber als Junge oft bei ihrer Herstellung mitgeholfen, und wir Kinder nahmen seine Erzählungen darüber nun ebenso gläubig auf, wie wir früher seinen Berichten vom Leben der Heiligen selbst gelauscht hatten. Nichts war vom Wert und Glanz dieser Geschichten und dieser Bilder verlorengegangen.

Großvater mußte damals, als Junge, die rote Farbe verwalten, und er hatte damit ein wichtigeres und verantwortungsvolleres Amt, als es die Erwähnung der Farbe Rot einem heutigen Leser auch nur andeutend klarmachen kann. Der alte Matthias, Bilder-Mattes genannt, arbeitete im Sommer im Taglohn auf den Höfen der Gegend und war den Winter über ein Maler. Er erhielt sein Rohmaterial, die Glastafeln, billig und in den gewünschten Größen von einer Glashütte geliefert. Die Wohnstube seines Häuschens war sein Arbeitsraum, und dort also saßen er und die Mitglieder seiner Familie winters beim Malen. Die Arbeit ging reihum im Kreise um den großen Tisch: der alte Mattes legte eine der Glastafeln auf einen der Drucke auf, die er in seiner Vorlagensammlung aufbewahrte. Dieser war nach dem Gnadenbilde angefertigt, das in der Gegend Verehrung genoß; und den Linien des gedruckten Blattes entlang fuhr er mit einem Pinsel voll schwarzer oder dunkelbrauner Farbe. Es muß merkwürdig gewesen sein, ihm dabei zuzuschauen. Großvater hat erzählt, daß er nie habe verstehen können, wie die ehrfurchtgebietende Muttergottes, welche hier abgebildet war und vor deren Blick der Junge sich immer fürchtete, in den so rasch und fließend auf der Fläche des Glases sich bildenden Pinsellinien alle unnahbare Hoheit verlor und wie ihr Abbild zum geliebten und so sehr vertrauten Bildnis der Maria wurde, die mit liebender und mütterlicher Gebärde das Kind hielt und liebkoste. Das Glas wurde von seiner Unterlage abgehoben, und der Meister übergab es seiner Frau, die bei dieser Arbeit die Stelle des ersten Gehilfen ausfüllte. Sie hatte die feinsten Pinsel und die am sorgsamsten angemachten Farben vor sich: es war ihre Aufgabe, die Augenpunkte zu malen und die Pupillen, das Gestrichel der Augenbrauen zart einzusetzen, und die Ohren zu machen, die, wie Großvater wußte, gar keine Ohren waren, sondern nur kunstvoll umeinander gezwirbelte Linien in der Form von Achten, die dann jedoch am Ende wiederum auf seltsame Weise zu Ohren zu werden pflegten. Doch blieb es nicht bei Augen und Ohren und Bärten. Die Tafel wanderte weiter, und sie gelangte zum Platz des etwas wirrköpfigen Hau-



GNADENBILD AUS SÜDBÖHMEN

Anfang 19. Jahrhundert



HINTERGLASBILD AUS DEM SCHWARZWALD

(Mitte 19. Jahrhundert)

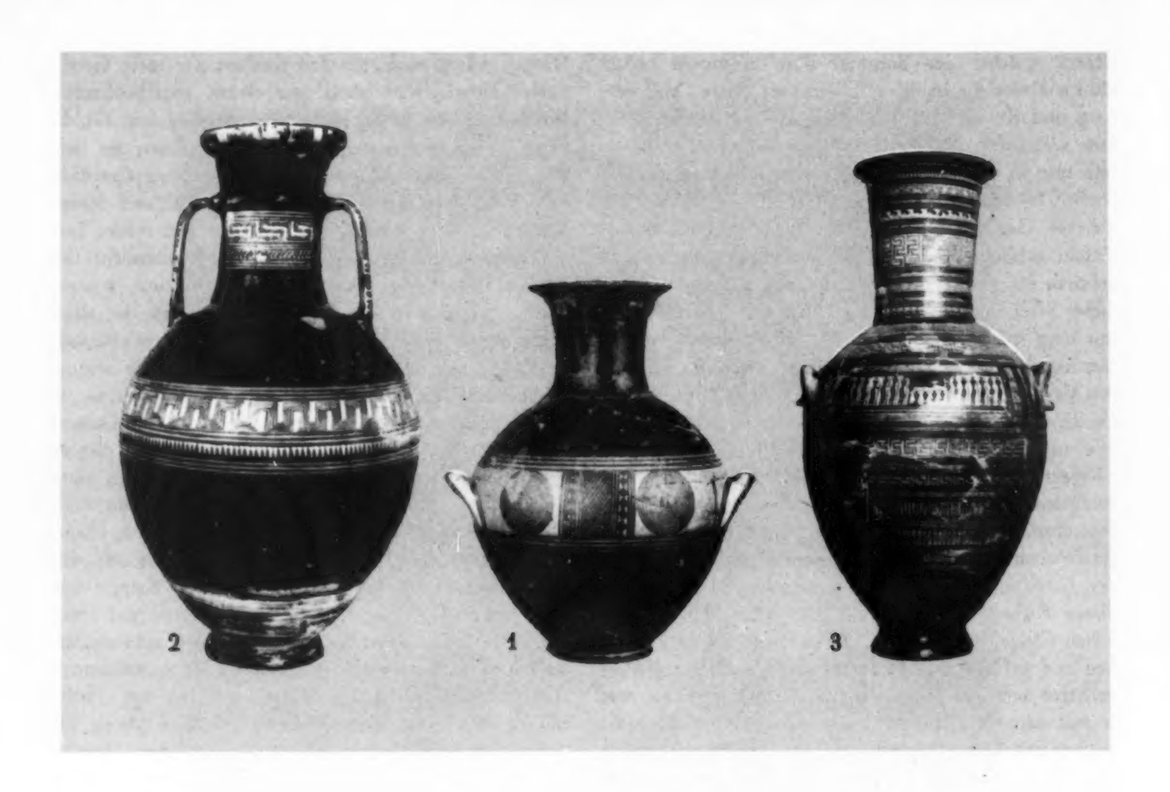
sierers, welcher den Sommer über in einem hohen Rückenkorbe die heiligen Bilder weit übers Land vertrug und sie auf den Jahrmärkten und in den Dörfern verkaufte; im Winter wohnte er hier und arbeitete mit an den Bildern, mit denen er seinen Handel trieb. Das Inkarnat war sein Gebiet, die Farbe, mit welcher Gesichter und Hände der Figuren auf den Tafeln gebildet wurden. Und noch eine andere Farbe gehörte zu seinem Bereich, die alle anderen Farben dieser Welt in sich geschlossen hielt: das festliche Gold, mit dem später, dem Ende des Arbeitsganges zu, das Geschmeide der Heiligen gemalt wurde, die prunkenden Verzierungen der Gewänder, das Metall der Weihrauchgefäße und die glitzernden Blüten der Kranzgewinde. Großvater aber, welcher dem Häusler am nächsten zu sitzen hatte, malte aus einem Topf mit leuchtendem Rot. Was er zu malen hatte, das war ihm durch die dunkeln Linien der Zeichnung vorgeschrieben; er füllte mit breitem Pinsel die Flächen der Gewänder seiner Madonnen aus und ließ sie in dieser Farbe, welche ihm an sich schon einen göttlichen Charakter zu haben schien, leuchten und prunken und auf das Wunderbarste schön erscheinen. Aber er hatte auch die roten Blumenblätter zu malen, was er mit schnellen Pinselschlägen auf das Glas geschickt vollbrachte. Der halbwüchsige Sohn des Matthias malte mit Blau, ein anderer hatte die grüne Farbe unter sich. Und so nahm die Arbeit ihren Verlauf. Je länger die gläserne Scheibe wanderte, desto mehr füllte ihre Fläche sich von vielen Händen und Pinseln mit Farbe und desto fröhlicher und farbiger und heiliger wurde die auf ihr aufgezeichnete Gestalt. Von Zeit zu Zeit aber wurde die Tafel, welche ja auf ihrer Rückseite bemalt werden mußte, umgedreht und so von der richtigen Seite her kritisch betrachtet.

Es herrschte eine andächtige Stille in der Stube und jeder war mit allen Sinnen und allen seinen Gedanken bei der Arbeit des Malens. Es wurde rasch geschafft; der Meister zeichnete Tafel um Tafel vor, die Platten wanderten auf ihrem Kreislauf, die Farben folgten sich in der ihnen vorbestimmten Reihenfolge. Zuletzt wurden die fertig gemalten Bilder zum Trocknen aufgestellt, später mit einem Kienholzleistchen gerahmt und dann für den Versand verpackt.

Der alte Matthias war ein strenger Meister, und er sah darauf, daß sein Handwerk von seinen Helfern mit der hierbei angebrachten Ehrfucht ausgeübt wurde. Eben seine allzugroße Gewissenhaftigkeit in diesen Dingen war es auch, die den Knaben, der mein Großvater damals war, dann zu einem entscheidenden Wechsel in seinen Lebensplänen gebracht hat. Großvater wollte immer ein Maler werden, einer, der heilige Bilder machen konnte, der die großen Gemälde in den Kirchen der Wallfahrtsorte malte, und dessen Namen in den Städten berühmt werden sollte. Das wünschte er sich mit der brennenden Sehnsucht des Kindes, und dieser Wunsch war der Grund, warum er so eifrig sich um das Erlernen der Kunst des alten Bildermalers bemühte. Eines Tages, an einem eisigkalten Januartag, als der Winterwind bis in die warme Stube des alten Hauses zu dringen schien, waren sie daran gewesen, Tafeln mit dem Bilde der Geburt Christi herzustellen. Viele Gläser waren an diesem Tage schon bemalt worden, die Hände taten dem Jungen weh, und die Augen vermochten kaum noch den Pinsel zu sehen, der wie immer Rot malte, leuchtendes, freudiges, glühendes Rot. Der Ochse und der Esel, die ihre Köpfe wie anbetend der Krippe mit dem Jesusknaben darin zuneigten, blickten auf jeder der Tafeln, die zu bemalen war, trauriger und müder. So schien es dem Knaben. Und wie er so träumend und mit den biblischen Tieren redend am Tische hockte und einer menschlichen Maschine gleich die vielen hundert Mäntel der vielen heiligen Josephe rot bemalte, da kam ihm der Gedanke, wie schön es doch wäre, wenn das Eselchen rote Bäckchen bekäme, und wie das Öchslein lachen und sich freuen würde, wenn ihm sein Fell rot wachsen könnte. Der Pinsel zauberte mit seiner Farbe gedankenschnell, und Ochse und Esel standen verwandelt im Bilde und dankten dem Kinde und freuten sich über alle Maßen. Sie freuten sich und auch mein Großvater damals freute sich über seine Zauberei. Und er war glücklich ein paar fliegende Minuten lang. Schon hatte nämlich der alte Matthias die läßliche Sünde des Knaben bemerkt, und schon brach das meisterliche Strafgericht über diesen herein: in Gestalt der gewaltigen Ohrfeige, durch welche Großvaters fernere Laufbahn als Maler jäh und endgültig beendigt wurde und die ihn dazu bestimmte, dann doch ein Bauer zu werden, wie es sein Vater und dessen Väter auch gewesen waren.

Dies also erzählte er uns oft und oft —. Und durch unsere kindlichen Träume schauten wir auf die gläsernen Bilder und suchten und suchten nach dem einen, auf dem ein rothaariges Öchslein zu sehen sein sollte und ein Eselchen mit roten Backen.

Dieter Keller



FRÜHE GRIECHISCHE KUNST

Alles würde gestaltslos in dem zeitlichen Fluß hinweggetragen, wenn nicht der Mensch immer wieder sich und seine Umwelt dem Strom der Verwandlungen entrisse. Es ist die metaphysische Bestimmung des Menschen, Unbestimmtes in Bestimmtes, Unendliches ins Endliche, Flüchtiges in Bleibendes zu verwandeln. Weil tast- und sichtbar, Geist und Körper in eins, ist Plastik der stärkste Protest gegen die Zeit. Zum erstenmal in der europäischen Kunst hat die griechische plastische Kunst es vermocht, Leben und Geist, Zeit und Beharrung, Werden und Sein in den Gestalten plastischer Wesen zu versöhnen, das starke flutende Leben in der inneren Dynamis eines Wesenhaften festzuhalten.

In der sonnenklaren Luft erschienen dem Griechen alle Dinge in einer ebenso tastbaren Plastik, wie sie der klare südländische Himmel den Dingen und Erscheinungen der Wirklichkeit verleiht.

Auf strenge Unterscheidungen und Grenzsetzungen bedacht, die dem Göttlichen stets die dem Menschen entrückte Heiligkeit bewahrte, sah sich der Grieche der lebendigen, gestaltenden Fülle göttlicher Kräfte und Mächte gegenüber, die Himmel und Erde bevölkern. Durch die Kraft der Begrenzung schafft der Grieche große ruhende Wirklichkeiten, die in ihrem Seinsgehalt wahrhaft existent sind. Wie die Welt und die Gestalten Homers in der plastischen Fülle ihrer Körperlichkeit und dem strahlenden Licht südländischer Klarheit geschaute und gestaltete Wirklichkeit sind, aller Vergänglichkeit durch die Zeit enthoben, so erhebt der griechische Künstler durch die Fähigkeit seines plastisch sehenden Auges in die Wirk-



lichkeit der geschauten Idee, was ohne ihn unaufhörlich in dem Strudel des geschichtlichen Werdens seinen natürlichen Tod finden würde. Die Welt und alle Dinge in ihr sind dem Griechen ein Körperliches — nur so vermag er den Seinsgehalt, das Wirkende, das Wesen, den Eidos festzuhalten, das Geistige, das wirkt und bleibt. Durch ihre Seinshaltigkeit tritt die griechische Plastik in die Nähe des Göttlichen, sie, die Weihung und Geschenk an die Gottheit war und dem Mythos und Kult verhaftet.

Insofern ist die gesamte griechische Kunst eine klassische. Denn Klassik ist da, wo die vielfältigen Glieder des Lebens dienend sich einem Ganzen unterordnen und die Extreme des Lebens in einem Mittleren gebunden werden: Indem das Leben gestaltet und geformt wird durch das Maß ewiger Werte, diese aber dem Leben verhaftet bleiben. Klassik ist Kanon, Maß des Lebendigen.

Klassik ist Freiheit u n d Gesetz, Ordnung der Teile unter ein Ganzes. Überall, wo ein freies Menschentum sich bewußt in einen Kosmos einordnet, in der es Freiheit als Gesetz und Gesetz als Freiheit empfindet und in einer Einheit von Idee und Leben in dauerhafter Gestalt sich zu objektivieren versteht — überall da ist Klassik. So ist sie Beispiel und gültiges Muster, *παράδειγμα* aller Zeiten, die ihrer bedürfen. In diesem Sinn klassisch sind die geometrischen Werke der 1. Hälfte des 8. Jh. v. Chr. wie die Epen Homers, Gestaltungen eines schöpferischen Geistes, die als Geistiges von höchster Wirklichkeit sind. Es ist der griechische tektonische Geist des Maßes und der Ordnung, der jedem Teil als organischem Glied seinen Aufbau im Ganzen zuweist, so daß jeder Teil im Ganzen lebt und darin seine Stimme und seine Bedeutung hat.

Die protogeometrische Kunst — man hat sich in der Wissenschaft daran gewöhnt, die Gefäße mit Spiralornamenten als protogeometrische zu bezeichnen. Im 9. Jh. v. Chr. lösen die Mäandermuster die früheren Spiralen ab und führen die eigentlich geometrische Kunst herauf, die bis ans Ende des 8. Jh. v. Chr. reicht — hatte die ewige Torsion der Kreise und Halbkreise in Form und dekorativer Verwendung gebändigt und sie mit den immer regelmäßiger werdenden Wellenbändern und den mit dem Lineal gezogenen Streifengliederungen in den strengen Gesamtcharakter des Gefäßes eingebunden, in die Ordnung eines lebendigen Mikrokosmos (Abb. 1).

Die eigentliche geometrische Kunst nun bedient sich seit dem 9. Jh. v. Chr. der mathematischsten, strengsten und klarsten Form lebendiger Bewegung, einer rhythmisch gegliederten, zwischen Hemmung und Be-

wegung abwechselnden Ornamentik, des Mäanders, der nun in abgemessenen, gegliederten und maßvollen Schritten, in dem Rhythmus eines wohlabgewogenen Versmaßes das Gefäß umzieht (Abb. 2). Leitform der geometrischen Kunst ist die Amphora, die auf schmalem Fuß sich erhebt und in der klaren Gliederung von Leib, Schulter, Hals und Mund wie ein Mensch sich hochreckt, durchflutet von dem geistigen Lebensstrom, der sich in dem Gefäß verkörpert und in der sprechenden Ornamentik zur Aussage drängt. Nicht Verbindung mit der Luft und der Umgebung sucht das Gefäß, sondern ganz in sich zusammengezogen und verdichtet, ganz sich selber lebend ist es selbst ein Glied des Ganzen, als Mikrokosmos Träger und Spender des Lebens zugleich. Nicht naturhaftes Abbild der Wirklichkeit, nicht Impression und subjektive Ausdeutung, sondern objektives Abbild des Wesens wirklichen Lebens, Sichtbarmachung kosmischer Harmonie, adaequatio intellectus et rei. Leidenschaft des Lebens wird gestaltet — in der Ordnung des Ganzen und Vollkommenen als Anruf: Strebe nicht nach außen, an die Peripherie, zu dem Vielen, zu den individuellen Pluralitäten, sondern gehe in das Zentrum der Dinge, suche das Vollkommene, das in dir ist, das du in dir zu leben hast.

Ein einziger Hymnus des Lebens kreist in Ordnung und Bindung um das geometrische Gefäß: Mäander, Streifenmuster, Rautenbänder, Rosettensterne, Ovalornamente, Radkreuze, Sanduhrornamente, Punktreihen, Schachbrettmuster (Abb. 3). In wohlabgewogener, die Gestalt des Gefäßes verdeutlichender Gliederung, in abnehmender und anschwellender Lautstärke umziehen die Ornamentbänder wie eine nach Zahl und Maß festgelegte Sternenbahn den Kosmos des Gefäßes — im Ganzen ein vielfältiger, harmonischer Klang wie die unendliche Musik der Sphären. Wie das Gefäß ein Lebendiges meint, so sprechen es die Ornamentbänder in einer klingenden Musik aus: Leben, in der Ordnung des Kosmos. Aus der Fülle dieses Lebens, die in ewiger Bahn das Gefäß umzieht, öffnet sich nun an seiner bedeutendsten Stelle ein Fenster der Monas, in dem das vielfältige Leben verdichtet wird zu einer Dichtung eines ausgezeichneten und wesentlichen Augenblicks im Leben, gesammelt in dem Seinsgehalt einer beruhigten, über das Erzählerische weit hinausreichenden und deutenden Bildform, die gleichsam eingebettet ist in den Lebensstrom der Ornamente (Abb. 4). Mit der Neuentdeckung des



5

Menschenbildes im 9. Jahrhundert vor Christi schafft die geometrische Kunst, vor allem Athen, die eigentliche Ursprungsstufe der griechischen Kunst.

Gefäß und Dekoration sind in Wechselwirkung verewigende Deutung der Welt, wie auch das Bild des Menschen, der als schwarze Firnissilhouette aus einfachsten geometrischen Formteilen aufgebaut ist, als Träger menschlichen Lebens von höchster Aktivität und als Typus Mensch wie das Ornament in dem Gesamt der Szene sein Wesen erfüllt. Vergleichbar einer Silbe im Aufbau eines Wortes sind die Bilder des Menschlichen eingebunden in das Ganze der Darstellung. Der Einzelfigur kommt weder der Form noch dem Inhalt nach Einzelbedeutung zu. Weder ein naturhaft Körperliches, physische Gestalt sind gemeint, noch der Versuch der Andeutung eines Seelischen oder im engeren Sinne Geistigen. Es sind Lebensträger von drängender und handelnder Lebenskraft, Träger dessen, was den Menschen ausmacht, eingebunden ganz in einen dem Leben verhafteten, aber weit über seine äußere Wirklichkeit hinausweisenden Augenblick.

Die frühe griechische Kunst entsteht im Dienste der Totenehrung. Nackt und rechtwinklig an Leib und



6

Seele versammelt sich der Mensch zu den großen, bedeutenden Ereignissen, ernst und gemessen, maßvoll und maßgebend, daseiend als plastisch abgeschlossenes, in sich bedeutendes Bild des Menschlichen, ohne Beziehung zu einem Zeitlichen oder Räumlichen, als schwarze Silhouette vor dem Goldgrund der ewigen Lebendigkeit stehend.
Und das ist nun das Wesentliche, daß die vornehmsten Gefäße, die Amphoren und Kratere, die feierliche Aufbahrung des Toten, die Totenklage, die Totenehrung, Leichenspiele und den Grabritus zeigen in einem Bildfeld, das umfaßt wird von einem einzigen Hymnus auf das Leben (Abb. 3). Der Tod als ein Einschnitt und Abschnitt im menschlichen Leben ist kein Ende, sondern er wird aufgenommen von der ewigen Lebendigkeit, aus der der Mensch für eine Weile sich entrang, um als flüchtiger Schatten über diese Erde zu gehen. Weinen und Totenklage in dem Rhythmus der gleichen Gesten und gleichen, in einem Klagegesang sich findenden Stimmen, laute Klagen, die die ganze Trauer widerspiegeln. Aber durch sie hindurch, durch den irdischen Abschied dringt das Allgemeine, das Ganze: in den Wellenlinien und Rosettensternen zwischen den Figuren, in der Rahmung der Fenster, den Mäander- und Strichmustern, in der Fülle und Mächtigkeit des Lebens, das das Wesen des Gefäßes und seinen Kosmos ausmacht. Abschied von dem irdischen Leben, aber Rückkehr in die große Gesamtlebendigkeit. Auch die Totenfeiern, die feierlichen Aufzüge zu Wagen und zu Fuß, der Totenkult und die Totenspende verraten das Bewußtsein der Menschen für ein Weiterexistieren der Verstorbenen (Abb. 5 u. 6). Durch das dreimalige feierliche Umkreisen des Grabes, wie es immer wieder auf geometrischen Gefäßen dargestellt ist und wie wir es bei Homer lesen, wurde aus der irdischen Welt ein kleiner Abschnitt herausgenommen als Wohnung der Verstorbenen, der heilige Bezirk, in dem das neue Leben geborgen neue Wirksamkeit gewann und durch Weihegaben und Totenpflege von den Nachkommen umsorgt wurde.
Der Mensch als wirkendes, in den Kosmos einer höheren Ordnung eingebundenes Wesen, sein menschliches Handeln, gerade an ausgezeichneten Abschnitten des Lebens, zur Klage, zum Totenkult, zu Leichenfeiern, bei Reigentänzen am Grab, als Totenchöre, als Sänger in den musischen Feiern zum Gedächtnis des Toten, bei den Agonen am Grab, in den Kämpfen und auf abenteuerlichen Fahrten zu Schiff und zu Lande — das ist der Bereich, da der Mensch in engster Relation zu den göttlichen Kräften und Mächten steht. Über allem, alles Leben gebend und nehmend, wölbt sich der Kreis des göttlichen Kosmos, in dem die Götter den Menschen ihren Teil zuweisen, den sie als ihnen gemäß zu übernehmen haben. Toren, die durch ihre Verblendung über den ihnen vom Schicksal bestimmten Anteil hinausgehen und sich dadurch Leid verursachen.

Aus dem Ganzen erhält der Mensch des frühen Griechentums sein Leben. Indem er den Willen des Allgemeinen, des KOLVOV vollzieht, vollzieht er sein Selbst. Zum Vollkommenen, zum Ganzen strebend, errang der frühgriechische Mensch durch das hic et nunc hindurch die Teilnahme an dem Wesentlichen der Welt, an dem göttlichen Kosmos, und gewann erst damit ganz das Leben, das kein Tod zu trennen vermag. Von den Göttern erhält der Mensch den Weltschild für sein Dasein, wie Achilleus den Schild, der den göttlich-menschlichen Kosmos abbildet; ihn ergreift der Mensch als seine Wehr im Leben. Er führt damit die göttlich-menschliche Welt im Schilde. Nur wer diese göttliche Welt als seine Welt empfängt und sie behauptet, ist unvernichtbar. Aber nur der Schild

schützt, der von den Göttern geschmiedet ist. Furchtlos macht der Schild; denn mit ihm nehmen die Menschen das große Ganze der Welt an mit allem, was das Leben ausmacht, auch dem Leid. Es gehört zur Ordnung der Welt, wie die Nacht zum Tage. Wie sie ist aber auch das Leid aufgehoben in der größeren Harmonie des Ganzen der Welt.

In diesem Sinn Mensch, und unvergänglich wie der Kosmos der Welt, lebt das frühe griechische Menschentum vor dem Goldgrund der ewigen Lebendigkeit, als Gleichnis des Lebendigen wie die Dekoration des Gefäßes und dieses selbst.

Die geometrische Kunst, die von den wesentlichsten Akzenten des Lebens und des Seins berichtet und dieses noch ganz aus sich heraus begriff, ist eine vormythische Kunst. Aber sie hat das Gefäß geschaffen, das am Ende der geometrischen Epoche die Aussage- und Erzählform des Mythos aufnahm, der die dichterische Schau dieses Kosmos und seines Wesens und seiner Wirklichkeit ist.

Ein erster Schritt zur Darstellung eines aus dem Ganzen sich heraushebenden Einzelwesens, das in der Folgezeit die Erzählung bestimmter, vor allem im Anschluß an die homerische Poesie gestalteter Helden- und Sagenstoffe ermöglichte, scheint mir in dem Bilde einer Prothesis-Kanne in Dresden zum ergreifendsten Ausdruck gekommen zu sein, wo sich ein Wesen in dem Übermaß des Schmerzes aus dem Gleichklang der Figuren löst und sich als liebende Gattin und trauernde Witwe auf das Haupt des Toten niederbeugt, ein frühes Gegenbild, wie W. Hahland verglichen hat, zur Totenklage der troischen Frauen um Hektor, die vom größten Dichter unvergänglich geformt ist (Ilias 24, 718 ff.) (Abb. 7).

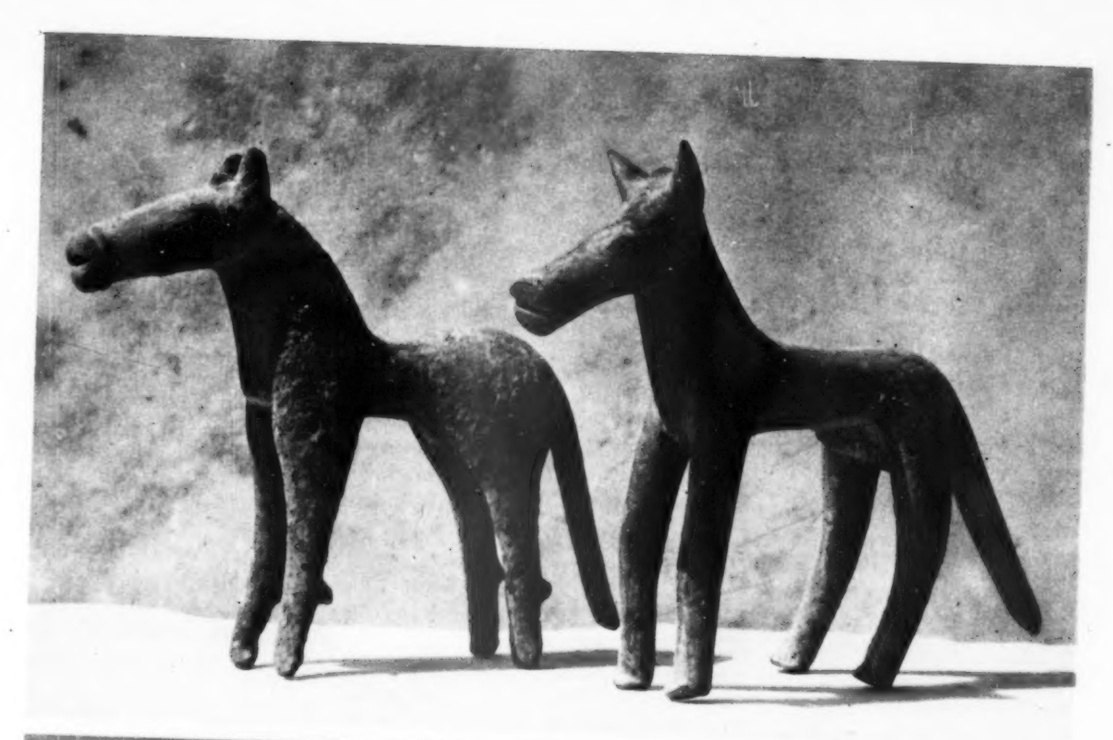
Georg Niebling

BILDNACHWEIS

Abb. 1: Attisch-protogeometrische Bauchhenkel-Amphora, 3. Viertel 10 Jh. v. Chr., Athen, Kerameikos I, T. 56; H. 44 cm. Abb. 2: Attisch-frühgeometrische Halshenkel-Amphora, Anf. 9. Jh. v. Chr., Athen, Arch. Anz. 1934, 238, A. 26; H. 72 cm. Abb. 3: Attisch-geometrische Bauchhenkel-Amphora, Anf. 8. Jh. v. Chr., Athen 804, Corp. Vas. T. 8; H. 155 cm. Abb. 4: Detail aus: Attisch-geometrischer Fuß-Krater, Mitte 8. Jh. v. Chr., Athen 990, Zervos, L'Art en Grèce, A. 45; H. 123 cm. Abb. 5 u. 6: Attisch-geometrischer Fuß-Krater, 3. Viertel 8. Jh. v. Chr., New York, Metrop. Mus., Americ. Journal of Archaeology 1915 pl. XVII u. XIX. Abb. 7: Spätgeometrische Kanne, Ende 8. Jh. v. Chr., Dresden, W. Müller, Nacktheit und Entblößung Taf. V, 5.



7





ARCHAISCHE PFERDCHEN AUS OLYMPIA

MEHR ALS EIN PHOTOGRAPH ...

Als einmalig muß das uns erhaltene Lebenswerk des vor einigen Monaten entschlafenen Hugo Erfurth bezeichnet werden. Die Liste seiner Köpfe, die er in eindringlichen Bildnissen über fünf Jahrzehnte photographisch festhielt, ist eine Offenbarung. Er schuf nicht nur einen neuen Stil der Photographie, er erlöste den Menschen selbst, indem er ihn aus den theatralisch aufgemachten Ateliers seiner in Lächerlichkeit und Geschäftemacherei abgesunkenen „Kollegen" herausholte und ihn in das läuternde, klare Licht der Natur stellte oder ihn später in einfach-noble Räume setzte. Erfurth haßte Pose, Mache, Retusche, aufgeblähte Leere. Seine Bildnisse, unbeeinflußt vom Zickzack der Schlagworte entstanden, sind lapidar und endgültig. Oberes Vorderlicht verleiht ihnen meist bewußt eine graphisch anmutende Flächigkeit. Und wo er den von ihm virtuos beherrschten Ölpigmentdruck zur Fertigstellung des Porträts wählte, „malte" er nicht, sondern betonte, was von der Aufnahme her wichtig und typisch war und unterdrückte, was nebensächlich und unbezeichnend schien.

Erfurths Dresdner Heim ist der Mittelpunkt eines Kreises der Träumer, Künder, Weltverbesserer und Himmelsstürmer gewesen. In kongenialer Verbundenheit fanden sie, die das Atelier der „Hofphotographen" mit Schaudern gemieden hatten, zu ihm hin. Aber auch Männer der Politik, Wirtschaft und Finanz kamen, und der Durchschnittskunde fühlte seine besten Eigenschaften von diesem Manne erspürt und im Lichtbild gestaltet. Erfurth war weit über den engen Horizont des handwerklich biederen Berufsphotographen herausgewachsen. Er schulte sich an den Leistungen von Holbein, Cranach und Dürer und lernte von ihrem asketischen, linearen Kompositionsgefühl; er nahm ebenso die repräsentative Eleganz eines Rubens wie den gesellschaftlichen Schliff der Gainsborough und Reynolds in sich auf. Seine Liebe für Graphik betätigte er auch als Sammler. Malerische, zeichnerische Durchbrüche zu Neuem, philosophische Probleme, literarische Kämpfe, musikalische Errungenschaften bedeuteten ihm seine vertraute Atmosphäre. Und in seinem Herzen blieb er stets der Liebhaber der Photographie, er, der einstige Amateur, der später seine Begeisterung mit meisterlicher Strenge zu zügeln verstand.

So entstand die Galerie seiner Köpfe: Max Liebermann, ein urbaner Grandseigneur, Heinrich Zille, seinen Blick kritisch humorvoll über den Brillenrand schießend, Marc Chagall, ein dekadent schönes, von Gesichten erleuchtetes Gesicht, Felix Timmermanns voll flämischer Lebenslust, Käthe Kollwitz mit wissendem Erbarmen schauend, Theodor Däubler, bärtig, in attischer Fülle, Gerhard Hauptmann, ein sehr irdischer Olympier, Max Planck, ein schmuckloser, gotisch gotterfüllter Schädel, Rabindranath Tagore, Christian Rohlfs, Max Beckmann, Dix, Lovis Corinth, Hans Thoma, Oskar Kokoschka, Walter Gropius, noch lange nicht wäre die Liste seiner Weggefährten, Freunde und Modelle zu Ende.

Die Kurve brach ab, als Gauleiter Mutschmann 1933 den Demokraten und Judenfreund Hugo Erfurth aus Dresden vertrieb. Damals zog er nach Köln und errichtete im Schatten des Domes sein neues Atelier. Dann trieben die Bomben, die eines nachts um den Kölner Dom nahezu alles ausgebrannt hatten, den über Siebzigjährigen an den Bodensee. Nun erfuhr er in hohem Alter auf einem Dorfe das Ungemach des Vertriebenen, Heimatlosen, ja Unbekannten und seines Werkzeugs Beraubten. Trotzdem, in einer kleinen, primitiv hergerichteten Werkstatt schuf er bald wieder, und im Februar 1948 rief ihn mitten aus der Arbeit der Tod.

Das photographisch-schöpferische Werk Erfurths ragt schon klassisch aus einer geruhsamen Vergangenheit in unsere erschütterten Tage. Am Lebensabend war Erfurth immer noch bestrebt, dem rastlosen, entpersönlichten Menschen der Gegenwart die Züge, die Tugenden einer gewesenen Epoche zu verleihen. Eines Zeitalters, in dem das Individuum noch galt. Jedes seiner Porträts kündet von der Achtung, die er dem einzelnen entgegenbrachte. Das Bildnis ward zum Dokument und zum Bekenntnis. Hugo Erfurth ist mehr gewesen als ein Photograph. Oder hat er erst dem Begriff des Photographen durch sein Künstlertum Vollendung gegeben? *L. Fritz Gruber*



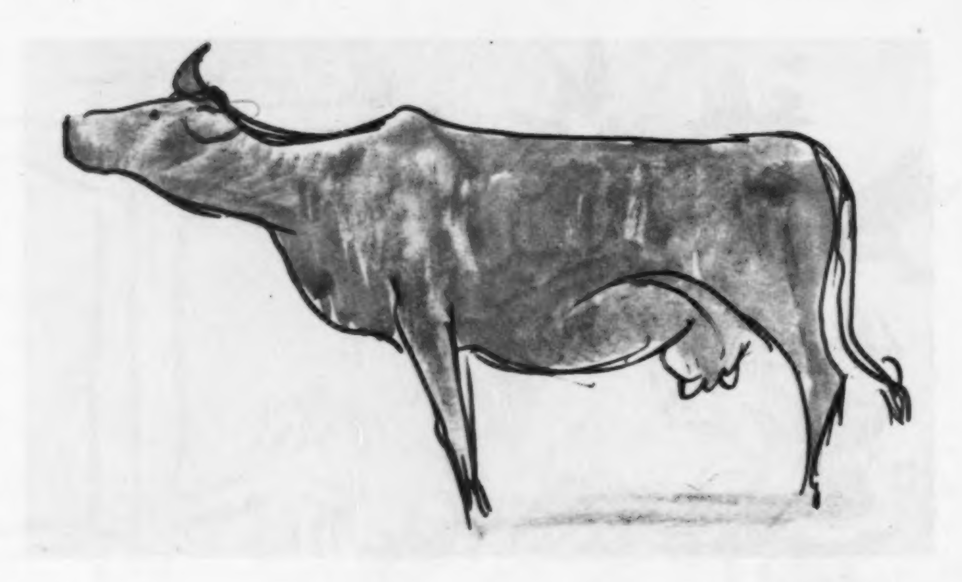
MARC CHAGALL MIT FRAU (PHOTO ERFURTH)





MARC CHAGALL, STILLEBEN

Marc Chagall, Das gelbe Haus (Slg. Haubrich, Köln)



KURT LEHMANN

Da ein Bildhauer erst mit dem vierzigsten Lebensjahr zur Entfaltung seiner Persönlichkeit und zur Präzisierung seines Standortes im Werk gelangt, gehört ein Künstler wie der 1905 geborene Kurt Lehmann zur jungen Generation. Er steht um so mehr noch im ersten Teil eines Entwicklungsweges, als er in einem bestimmenden Lebensabschnitt von dem deutschen Kollektivschicksal erfaßt wurde. Mit 35 Jahren holte man ihn auf den Kasernenhof und in den Krieg. Als er aus der Gefangenschaft heimkehrte, fand er sein Kasseler Atelier nicht mehr vor. Es war verbrannt, mit ihm alle seine Arbeiten, mit ihm sein gesamtes Handwerkszeug.

„Die Einfälle jagen mich, und ich zeichne viel, um sie festzuhalten. Die Zeichnungen wollen aber alle auch in Plastik umgesetzt sein. Und dann keine Werkstatt in dieser zertrümmerten Stadt Kassel, um in Material zu arbeiten." So sieht ein „Künstlerbrief" im Jahre 1947 aus.

Die Bildhauer sind schwerer dran als die Maler. Farbe und Leinwand bekommt man gelegentlich unter der Hand. Schlimmstenfalls hockt man dann in einer bürgerlichen Wohnstube vor einer improvisierten Staffelei. Aber der Bildhauer braucht ein Atelier. Er braucht Ton und Gips, und eigentlich braucht er Eisen, Werkzeuge und das Material, aus dem er seine Skulpturen schlägt: Stein oder Holz. Denn die direkte Arbeit aus Stein und Holz — mit dem sich aus den Eigentümlichkeiten des Materials ergebenden Zwang — ist die Lehrmeisterin der Bildhauer.

Kurt Lehmann weiß dies. Er setzt an die Stelle des fehlenden Materials eine strenge Selbstdisziplin. Die formalen Anforderungen, die an eine gute Plastik gestellt werden müssen, werden in seinen Arbeiten gelegentlich fast didaktisch sichtbar: Die Klarheit der Kontur, die scharf sich absetzende Einzelform, das strenge tektonische Gerüst der Gesamtform, das Bewußtsein, daß das Kubische dem Körper zugrunde liegt. Die Flächen sind bei ihm scharf, ja kantig gegeneinander abgesetzt. Die straff gespannte Haut der Plastik entspricht der inneren Spannung, die alle Arbeiten dieses Bildhauers auszeichnet. Die Gefahr des Malerischen, die immer noch so viele Plastiker der Gegenwart bedroht, und die (vor allem in der photo-



KURT LEHMANN, ZEICHNUNG.

graphischen Wiedergabe!) zu so gefälligen Effekten führt, ist bei Lehmann völlig gebannt.

Daß er versucht, das Naturerlebnis allmählich stärker in ein Formerlebnis zu übersetzen, kann man an der Entwicklung von dem Hockenden Knaben von 1940 zu dem Sinnenden von 1946 ablesen.

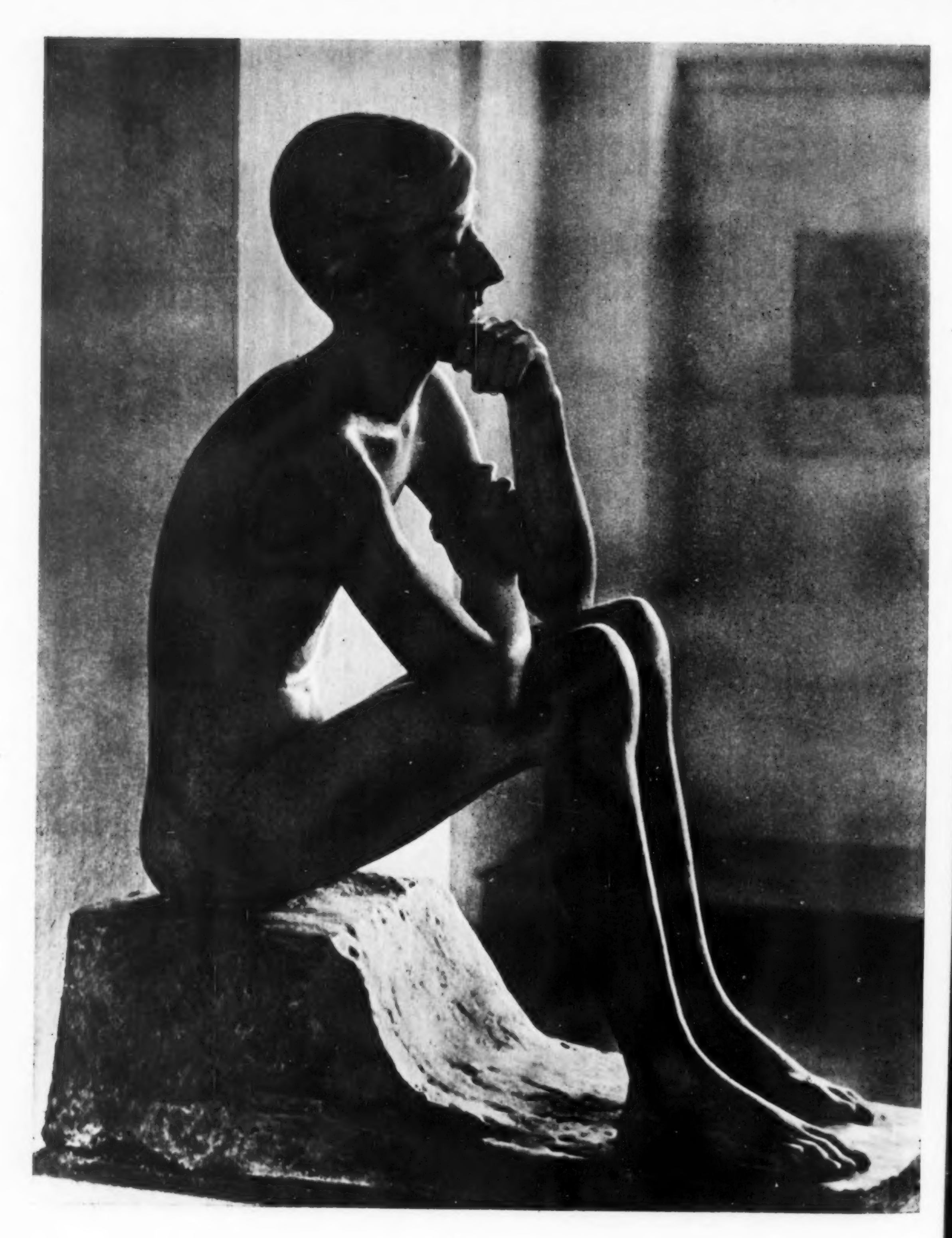
Auf die kubische Geschlossenheit der Gesamtform ist vorläufig Verzicht geleistet. Aber das Ziel ist noch nicht zu übersehen. Ob das Erlebnis des Krieges ihn zu einer stärkeren Betonung des seelischen Ausdrucks führt, der den Realismus überwindet, oder ob diese erlittene Erschütterung so in die Form gebannt wird, daß gewissermaßen ewige Seinsbilder, d. h. dem persönlich seelischen Ausdruck entrückte Skulpturen entstehen, wird die Entwicklung dieses Bildhauers in den nächsten Jahren zeigen. Heute jedoch erkennt man bereits in den frühlingshaft herben Knabengestalten wie in den Tierplastiken eine eigene innere Vorstellungskraft, die das Werk Kurt Lehmanns auf einen besonderen Platz stellt. *Bruno E. Werner*

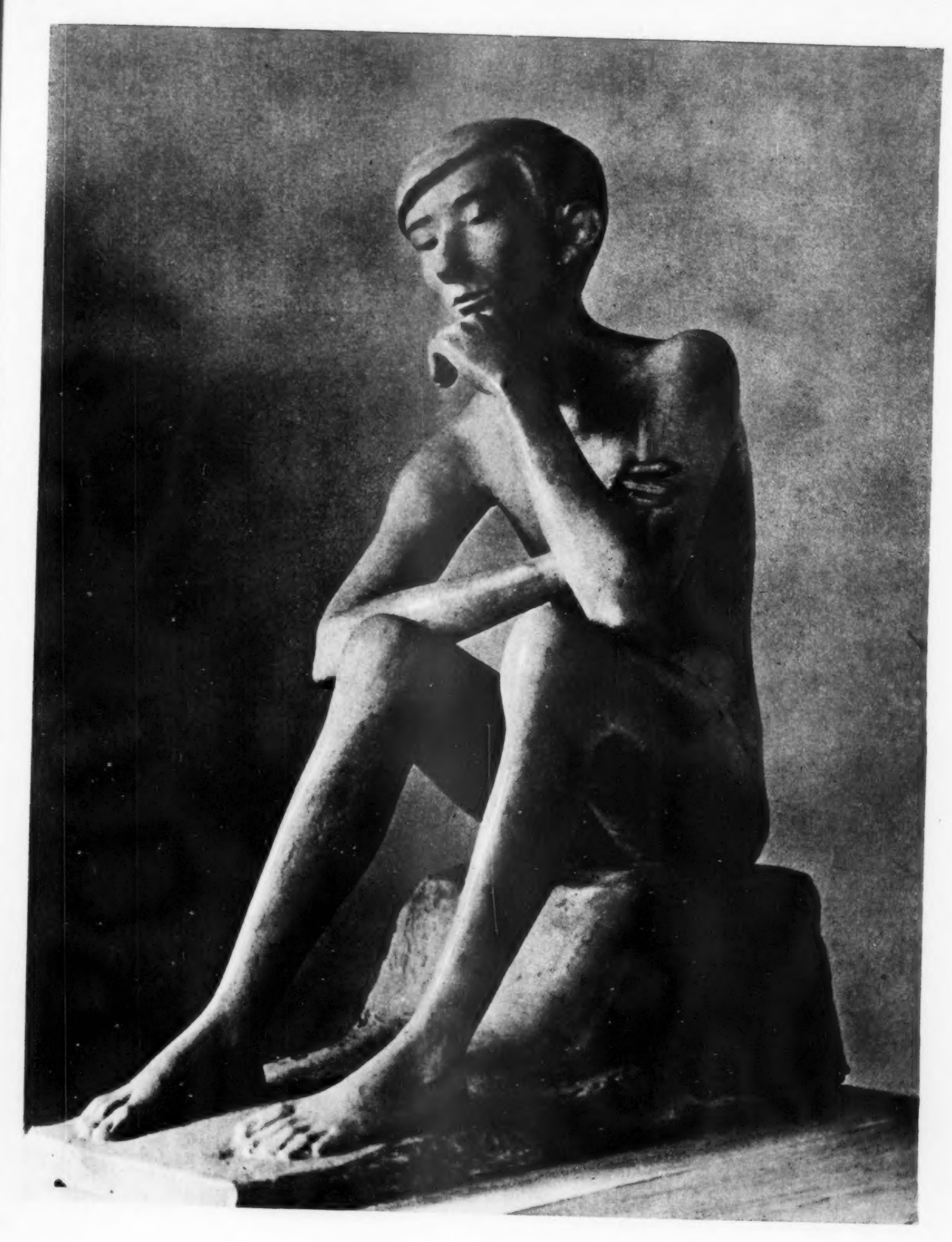


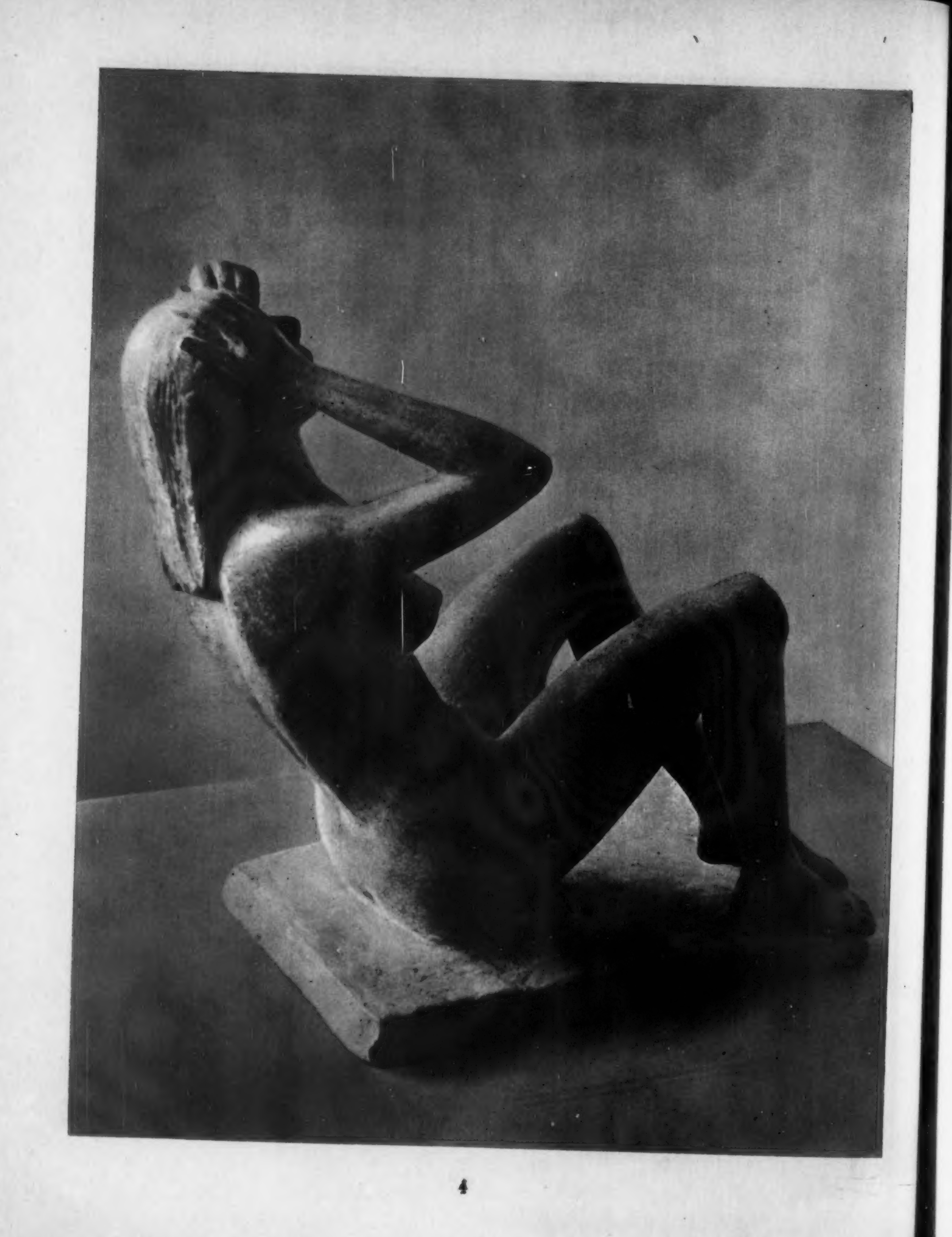
S. 39—42: Kurt Lehmann, 4 Plastiken
1: Hockender Knabe, 2 u. 3: Sinnender, 4: Die Geblendete



1









LOB DER BILDERBOGEN

Merkwürdige Schicksale haben die Bilderbogen gehabt in den Jahrhunderten. Ihr Lebenslauf begann, ehe es gedruckte Bücher gab und das Volk lesen lernte. Für das Volk wurden sie geschaffen, und im Volk sind sie auch geblieben, bei den einfachen Leuten, die sie an die Wände und Türen hefteten, und bei den Kindern, deren träumende Augen magisch angezogen wurden von den bunten, lustigen Bildern, und deren unbekümmerte Fingerchen mit Zeichenstift und Schere ihnen doch meist ein unrühmliches vorzeitiges Ende bescherten. Gesellschaftsfähig sind die Bilderbogen nie geworden, auch nicht als Dürer und Burgkmair, Schwind und Richter, Busch und Menzel ihnen künstlerisches Ansehen verliehen. Selbst die Sammler entdeckten sie bei uns erst nach dem Weltkriege; für die Händler blieb das einzelne Blatt auch dann noch Pfennigware. Erst die Sammlung vieler schöner Blätter ließ sich sehen; der liebenswerte Graphiker Rolf v. Hoerschelmann hinterließ bei seinem Tode 1947 eine der reichsten Sammlungen. Und das Germanische Museum in Nürnberg ist der berufene Verwalter eines Schatzes solcher volkstümlichen Bilddrucke.

Manche Stimme hat sich zum Lob des Bilderbogens erhoben; zu einem großen ansehnlichen Werk, wie es dieser anziehende Stoff geradezu herausfordert, hat sich bei uns aber niemand entschließen können, und eben Hoerschelmann beklagte diesen Mangel in bewegten Worten, wenn er die Augen seiner Besucher zwischen hochgetürmten Mappen auf die Bilderweide führte und Blatt um Blatt rühmend und rührend erklärte und wirken ließ. In anderen europäischen Ländern gibt es kostbare, umfängliche Bücher über volkstümliche Graphik, neben denen wir einzig Eugen Diederichs, des Verlegers, Riesen-Bilderwerk, das längst vergriffene, zweibändige „Deutsches Leben in der Vergangenheit" vorzeigen könnten, eines der köstlichsten Bücher, die wir überhaupt besitzen.

Schicksal der fliegenden Blätter, daß sie verwehen. Sie teilen dieses Los geringer Achtung und früher Verderbnis mit manchen anderen volkstümlichen Drukken: den oft orignellen alten Spielkarten, die in derben Händen und auf bier- und weinbenetzten Tischen nicht alt wurden, den ABCdarien — auf Horn oder starkes Papier gedruckten Buchstabiertäfelchen —, den Fibeln, über deren Zeilen die kleinen Finger das lesende Auge begleiteten, und den alten Bauernkalendern, von deren, in vielen Spielarten bis 1800 erschienenen Millionenauflagen nur ein paar hundert einzelne, oft nicht einmal vollständige Stücke sich in Bibliotheken mühsam zusammensuchen lassen. Mit allen diesen unscheinbaren Druckwerken ist der Bilderbogen verwandt, ja er nahm gewissermaßen seinen Ausgang von ihnen.

Man kann fast sagen, der Bilderbogen, oder dessen Vorläufer, war gleichzeitig das erste bedruckte Papier in Deutschland. Im 14. Jahrhundert verbreitete sich auch hier die Kunst des Papiermachens, und das Papier war billiger als das kostbare Pergament. Da

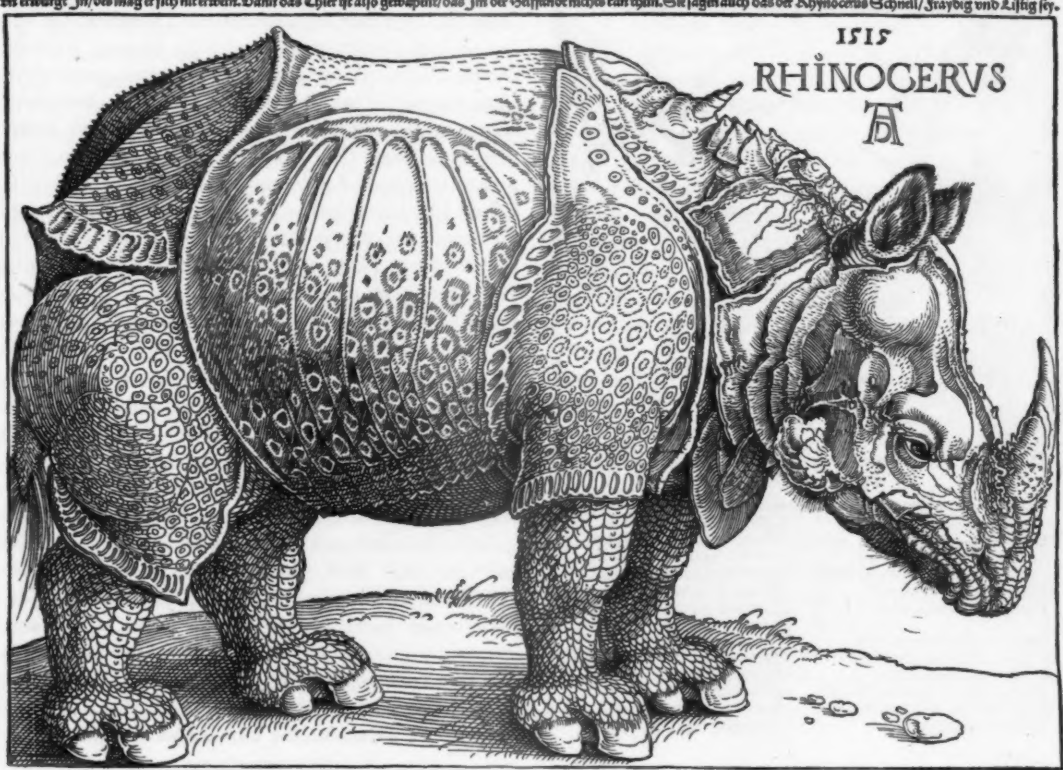
Sant kümernus

Mirabilis deus in ſanctis ſuis
Got würckt wunderbare ding in ſeinen hailigen

Es was ains haydniſchenn küniges tochter die was ſchön vnd weyſ. Darumb ain haydniſcher künig ir zů ainem gemahel begeret das was der junckfrawen layd. wann ſy hett got auſerwölt zů ainem gemahel Das thet irem vatter zoren der leget ſy gefangenn Do rüffet ſy got in der gefängknuſ an vnd batt yn das er ir zů hilff käm. das geſchach. vnnd kam got zů ir in die gefäncknuſ vnnd tröſtet ſy. Do begeret ſy das er ſy verwandelt in ſölche geſtalt. das ſy kainem auff erdtrich geuiel ſonder ym allain. Vnd das er ſy machte wie ſy jm am beſten geuiel. Do verwandelt er ſy vnnd macht ſy jm geleich. Do das ir vatter ſach. fragt er ſy warumb ſy alſo ſähe. do ſprach ſy. Mein gmahel den ich mir auſerwölet hab. hatt mich alſo gemachet. wann ſy wolt ſunſt kainen dann den gekreützigten gott. Do erzürnet ir vater vñ ſprache. Du můſt auch am kreütz ſterbenn wie dein got. des was ſy willig. vnd ſtarb am kreütz Vnd wer ſy an rüfft in kümernuſ vnd anfechtung dem kam ſy zů hilff in ſeinen nötten. Vnd haiſt mit namen kuminlz vnd wirt genant ſant kümernuſ. vnd ligt in holand in ainer kirchen genant ſtouberg. Do kam ain armes geyger lin für das bild vnd geyget ſo lang biſ ym das gecreütziget bild ainen guldin ſchůch gab Den nam er vnd trůg yn zů ainem goldſchmid vnd wolt yn verkauffen Do ſprach der goldſchmid. ich kauff ſein nit. villeicht haſt du yn geſtolen. Do antwurt er. nain. das gekreütziget bild hat mir yn geben. man köret ſich nit daran vnd fieng yn vnd wolt yn henken. Do begeret der geyger das man yn wider zů dem bild füret. das thet man. vnd thet dem bild den guldin ſchůch wider an den fůſ. do geyget er wider wie vor. Do lieſ das kreützget bild den ſchůch wider herab vallen. Des ward der geyger gar fro. vnd dancket got vnd ſant kümernuſ.



HANS BURGKMAIR, SANKT KÜMMERNUS



ALBRECHT DÜRER, RHINOZEROS

entwickelten die Briefmaler, ein Stand niederer Schreiber und Miniaturenzeichner, deren Tätigkeit bisher im handwerklichen Kopieren von Handschriften bestanden hatte, ein einträgliches Gewerbe, indem sie sich der massenweisen Herstellung von Spielkarten zuwendeten. Wurden diese groben Bildchen anfänglich nur mit der Hand gezeichnet und ausgemalt, so fand sich mit der Zeit, daß die Herstellung viel schneller und billiger war, wenn man das Kartenbild aus Holz schnitt und mit Farbe bestrich und davon Abdrucke auf Papier fertigte, die sich leicht durch Schablonen kolorieren ließen. Faßweise sollen im Anfang des 15. Jahrhunderts die von Holzschnitten gedruckten bunten Spielkarten von Süddeutschland nach Italien gegangen sein. Auch Heiligenbildchen wurden exportiert; denn die Briefmaler blieben nicht beim Spielkartendruck, sie fertigten auch Andachtsbilder, Blätter mit Darstellungen von Heiligen und ihren Reliquien, aus der Passionsgeschichte und von Legenden, die bei Wallfahrten und auf Kirchenfesten feilgehalten wurden.

Fast nichts von diesen Inkunabeln der Holzschneidekunst würden wir wissen, wenn vor Jahrhunderten nicht mancher Fromme die geistlichen Bilder als Schmuck in Schachteln, Truhen, Schränke eingeklebt oder in Bücher gelegt und damit uns zufällig erhalten hätte.

Die anfangs im Umherziehen wirkenden und später in Werkstätten seßhaften Briefdrucker und Formschneider erweiterten ihr Verlagsprogramm mit der



Zeit. Sie druckten primitive ABC-Blättchen, Bauernkalender mit astronomischen Hinweisen und Angaben für das Aderlassen, fürs Wetter, für Säen und Pflanzen neben den rohgeschnittenen Bildchen, und andere realistische Gebrauchsanweisungen für den Alltag, wie etwa einen Bilderbogen mit der Darstellung des gesamten Hausrats, der für eine Wirtschaft notwendig war, oder moralische, wie: Das Lebensrad, Das gute und schlechte Hausgesind, Wie man soll haushalten, Dreier armer Hausmaid Klage, deren Texte teils in Holz geschnitten waren wie die Bilder, teils in Buchdruckschriften gesetzt, — richtige Bilderbogen. So ist in Deutschland die Anfangsgeschichte des Papiermachens, der Spielkarten, des Holzschnitts und des Bilderbogens ursächlich und zeitlich eng miteinander verknüpft.

Als Anfang des 16. Jahrhunderts die Buchdrucker als Bilderbogenverleger neben die Briefmaler und Formschneider traten, kamen neben den meist anspruchslosen Blättern auch Holzschnitte und Kupferstiche von hohem künstlerischem Rang auf die Messen: Albrecht Dürers „Schulmeister" und sein berühmt gewordenes „Rhinocerus", Hans Burgkmairs „Sankt Kümmernus" waren solche volkstümlichen Bilderbogen mit beigedrucktem Text. Und etwas später konnte man Hans Sachsens Verse auf Bilderbogen lesen, die die Krankheiten und Laster seiner Zeit anschaulich klagend und mahnend vor Augen führten. Von seinen etwa 250 verschiedenen Blättern sind nur 150 erhalten. Manche sind heute noch ganz lebendig in ihrer Wirkung; wieviel eindrucksvoller mußten sie zu ihrer Zeit gesprochen haben, diese Bilderbogen an den Wänden der Werkstätten und in den Familien.

Moralische Alltagslehren wurden auf den Bilderbogen jener Zeit drastisch illustriert und in Versen komisch vorgetragen: Warnung vor Weiberlaunen; Wer weiß, ob's wahr ist; Rat den Junggesellen, so sich verheiraten wöllen; Der Niemand, eine Satire auf die mutwilligen Knechte und Mägde; Allegorien und Satiren auf Geiz und Neid, Wucher und Völlerei, Kleiderluxus und Ehevergehen. Vorläufig war und blieb der Bilderbogen nicht für die Kinder gemacht, — aber doch von großer Anziehungskraft. Mit einer Fülle von Zeitbildern aller Art, mit Porträts, politischen und kirchlichen Schmäh- und Spottbildern, Schilderungen von Belagerungen und Schlachten, nie gesehenen Tieren, Himmelserscheinungen und Wundergeburten eröffneten die Bilderbogen der Nürnberger ein buntes Panorama des damaligen Weltgeschehens.

Anfang des 17. Jahrhunderts hatte der Kupferstich den Holzschnitt nahezu verdrängt. Eine Flut von Bildern und Bilderbogen ergoß sich, an der Spitze ihrer geschäftstüchtigen Verleger: Paulus Fürst, Kunsthändler in Nürnberg, der Schöpfer von dreieinhalbhundert Bilderbogen, deren Verse er meist selbst dichtete und deren Vertrieb auf den großen Märkten und Messen er selbst besorgte: Geld regiert die Welt; Abschied des Kredits; Tugend und Laster; Weibermacht; Die fünf Sinne; Narrenspiegel, — Themen, die allmählich zum ständigen Inventar der europäischen Bilderbogenkunst wurden, wie auch: Die Lebensalter, das ABC der Ehe, Die Jungmühle, Der Liebesbaum.

Wie in Nürnberg, so blühte auch in Augsburg das Geschäft der Kupferstecher und Briefmaler, wie sie

sich immer noch nannten, gleichzeitig der Verleger und Händler von Bilderbogen, der „Bildermänner“. In Tausenden von Kupferstichen wurden die neuesten Begebenheiten der ereignisreichen Zeit geschildert, Städte und Landschaften, Bildnisse berühmter Leute, — eine „illustrierte Zeitung“ großen Stils.
Im 18. Jahrhundert brachte der Bilderbogen neue Überraschungen. Durch die Gläser der eben aufgekommenen Guckkästen konnte man die Städte und Landschaften, Burgen, Schlösser und Paläste der Welt sehen, bevölkert mit Menschen und Tieren, belebt von Kutschen und Lastwagen, befahren von Seeschiffen, Booten, Gondeln. Den kaiserlichen Palast von Peking konnte man besichtigen, in die Moschee von Konstantinopel eintreten, einen Blick auf das Kastell von Batavia werfen, und über dem von erleuchteten Prachtbauten flankierten Markusplatz von Venedig ging der runde Mond auf. Die sieben Weltwunder zeigten sich wirklich wundervoll, und die biblische Geschichte wurde im Guckkasten zum unvergeßlichen Erlebnis der Kinder. Die Zauberwirkung dieser herrlich kolorierten Guckkastenbilder wurde erhöht durch den Schimmer des Kerzenlichts, das durch die zahllosen ausgestanzten Fenster an Häusern, Wagen, Schiffen fiel, und durch die Sternenfülle am Himmel.
Auch der Ausschneidebogen war ein Kind des 18. Jahrhunderts. Zierliche Püppchen ließen sich modisch verkleiden, Vögel, Schmetterlinge aufkleben, Puppenstuben möblieren, Theaterszenen aufbauen. Die Welt des Kindes eröffnete sich endlich in aller Pracht.
Und noch eine dritte Art der Bilderbogen kam aus den Werkstätten der erfindungsreichen Augsburger und Nürnberger: die Goldbogen, große, farbig gestrichene Blätter, blau, orange, grün und rot, auf denen in schimmerndem Gold die Haus- und wilden Tiere, das Paradies, die Heiligen, Blumenrankenwerk und Bäume eingeprägt waren, — dem kleinen Goethe waren „die Buden des sogenannten Pfarreisens sehr bedeutend, und wir trugen manchen Batzen hin, um uns farbige, mit goldenen Tieren bedruckte Bogen anzuschaffen“. Sie wurden ausgeschnitten, auf Lebkuchenpäckchen, auf Schachteln und Buchdeckel geklebt, dem braven Kind als Fleißzettelchen geschenkt, in die Schulhefte gelegt oder in ganzer Größe an die Hintergründe der Vitrinen geheftet. Noch vor ein paar Jahren konnte man, wenn man Glück hatte, in alten kleinstädtischen Papierlädchen ein paar solcher alten, unversehrten Goldbogen entdecken.
In ihrer Naivität und Heiterkeit sind die Bilderbogen um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert wohl die schönsten aller Zeiten, kindlich erdacht und für Kinder gemacht, — während bisher der Bilderbogen eine Sache der Großen gewesen war. Kunstreiter, Seiltänzer, fahrend Volk, die Zirkuswelt, die Arbeit der fleißigen Handwerker und die lieben Haustiere, Straße, Hof und Haus mit ihrem vertrauten Inventar, erfüllt von wandelnden Damen, Fuhrknech-





GUCKKASTENBILD, 18. JAHRHUNDERT

ten, Mägden, Zylinder tragenden Herren und artigen Knaben und Mädchen, und ganze Armeen marschierender und reitender Soldaten im bunten Rock, freundliche Szenen aus dem Kinderleben und allerlei Beschaulichkeit dürfte der Baum der Bilderbogen seine schönsten Blüten tragen. Sie könnten mit ihren Bildern und Gedanken, mit nachdenklichen Sinngedichten und heiteren Bildgeschichten die kleinen und großen Leute trösten und ermutigen, all die einfältige Weisheit bewahren helfen, die die Bilderbogen in vergangenen Jahrhunderten ins Volk trugen, Sprichwörter und Redensarten, Märchen und Rätsel lebendig erhalten, allerlei Volkskunst aus der Vergessenheit heben: die Ofentafeln und Backmodel, die Zeugdrucke und das schöne alte Hausgerät, die Schüsseln und Krüge mit ihren Sprüchen und Sinnbildern, und der Kinderwelt den Zauber der Puppenstuben, des einfachen Spielzeugs und der alten Kinderspiele neu vergolden.

Als weitere reizvolle Aufgabe käme den Bilderbogen zu, all das Wissen — noch ein letztes Mal — in Bildern auszubreiten, das heute nur noch Älteren zu eigen ist und doch so wichtig zum Ertragen, Bestehen, Genießen: die Historien und Mythen der biblischen Geschichten, damit die Arche Noah dem Kinde wieder ein vertrauter Begriff werde, der Turmbau zu Babel ein unvergeßliches Symbol, und Josua im Walfisch ein sinnfälliger Trost auf Rettung; und die der Alten Welt, damit auch die Jungen ihre Phantasie erfüllen können mit den Bildern von Dädalus und



Ikarus, den Abenteuern des Odysseus, den Taten des Herkules und den hundert Geschichten aus dem alten Rom. Was alles wäre auf farbigen Bilderbogen zu zeigen und mit fröhlichen Texten zu erklären, was kein Buch und keine Zeitschrift in solcher Vielgestalt und Fülle auf ihre Seiten bringen könnten: das Leben der Menschen aller Zeiten und Zonen, ihre Wohnungen und Möbel, ihre Kleider und ihr Gerät, all das Merkwürdige aus den Reichen der Natur, aus der Geschichte der Wissenschaften und der Technik, das Wirken und Leiden der Erfinder und Künstler ... ein Orbis Pictus, ein Corpus Imaginum unserer Zeit in Bilderbogen, ein riesiges buntes Blätterwerk zum Nutzen und Vergnügen der Jugend, der Bilderbogenfreunde und der wenigen übriggebliebenen „Bildermänner", deren Arbeit auch ich mich verschrieben habe.

Friedrich Böer



Werd' gleich ob'n sein!

DEUTSCHE KUNSTHISTORIKERTAGUNG IN SCHLOSS BRÜHL

Im Schloß Brühl, dessen barockes Gartenparterre ein bewundernswertes Beispiel für die segensreiche Tätigkeit der deutschen Denkmalpflege vor dem Kriege und dessen Wiederherstellung der Beschädigungen einen Prüfstein nach dem Kriege darstellt, in diesem feingegliederten, durch Balthasar Neumanns geistvolle Treppe geadelten Kleinod der barocken Baukunst, traten die deutschen Kunsthistoriker in der letzten Augustwoche zur ersten Tagung nach dem Kriege zusammen. Vertreter der Hochschulen, der Museen, der Denkmalpflege aller vier Zonen, Gäste aus der Schweiz und Österreich, die Kunstoffiziere der Militärregierungen, Verleger des Kunstschrifttums, Vertreter des öffentlichen Lebens, unter ihnen der Kultusminister von Nordrhein-Westfalen, Frau Christine Teusch, und Studenten der rheinischen Hochschulen trafen sich, um die brennenden Anliegen ihres Faches zu erörtern. Nach den langen Kriegsjahren, die schmerzliche Lücken auch in die Reihen der deutschen Kunsthistoriker rissen, und den Nachkriegsjahren, in denen erst einmal Schutt weggeräumt und das uns Verbliebene überblickt werden mußte, waren ein sachlicher Rechenschaftsbericht über das Geschehene, die unbeirrte Wiederaufnahme von Leben, Forschung und Praxis und ein leidenschaftliches Bekenntnis zur Kunst und ihrer wissenschaftlichen Erkenntnis geradezu eine Notwendigkeit. Die kunsthistorischen Institute der Universitäten Bonn und Köln hatten die Initiative ergriffen, die Tagung einzuberufen. Sie wurde gekrönt durch die Gründung des Deutschen Kunsthistorikerverbandes.

Die Folgen des Krieges stellen den Kunsthistoriker aller Länder Aufgaben größten Ausmaßes. Erforschung und Wiederaufbau der Kunstdenkmäler fordern die unablässige Bemühung der einzelnen und die gesammelte Tatkraft aller. Die wissenschaftlichen und die praktischen Aufgaben durchdringen sich. Ohne eine wirkliche Kenntnis der geschichtlichen Tatsachen ist eine echte Denkmalpflege nicht möglich. Sie bereitzustellen, absolut verläßlich und von einer Werktreue getragen, die Theorien und Doktrinen der Methodik beiseite läßt, ist das Bemühen der Bauforschung. Der Kongreß legte das Schwergewicht auf die mittelalterliche Kunst der Rheinlande und ihre Nachbargebiete. Daher galten die vorgelegten Untersuchungen fast durchweg den rheinischen, westfälischen und niedersächsischen frühmittelalterlichen Baudenkmälern: Xanthen-Dom, Liebfrauen und St. Maximin in Trier, Soest-Münster, Dom und St. Michael in Hildesheim, St. Gereon und Maria im Kapitol in Köln und der Kathedrale in St. Denis. Erst auf der Grundlage ihrer Ergebnisse und ihrer Einbeziehung in ein klares Geschichtsbild, das entsprechend dem Hinweis Herbert von Einem's-Bonn, im ständigen Kontakt mit den Erfahrungen der Gegenwart erprobt und geläutert werden muß, kann die Konservierung oder der Wiederaufbau der zerstörten Kunstdenkmäler in Angriff genommen werden. Dies wiederum ist Aufgabe des schöpferischen Baumeisters, dem der Kunsthistoriker zügelnd und wägend ergänzend zur Seite tritt. Ein Gegensatz zwischen Städtebauer und Konservator ist verderblich. Was jetzt zu geschehen hat, ist neben der vorläufigen Sicherung gegen jeden weiteren Verlust die Planung des Wiederaufbaus unserer alten Städte. Wenn es eine wirkliche Treuhänderschaft gibt, so liegt sie für den Kunsthistoriker an dieser Stelle. Nicht das alte, sondern das wertvolle alte Kunstwerk ist erhaltenswert. Die Qualitätshöhe allein entscheidet beim alten Werk ebenso wie beim Neubau. Wenn die geschichtliche Individualität nicht erhalten bleibt, ist der Verlust unabsehbar. Deckert sagte es mit einem Wort: Hildesheim muß Hildesheim bleiben! Wenn auch die Formen sich im einzelnen ändern, — was wir heute machen, wird wieder Geschichte sein. Alle Faktoren des Lebens müssen berücksichtigt werden, die politisch-geschichtlichen, die geographischen, die sozialen und die wirtschaftlichen, von den künstlerischen ganz abgesehen, und eine gewissenhafte Forschung wird erkennen, daß die Weisheit unserer alten Stadtgrundrisse sie alle enthält. Wir müssen sie freihalten von altertümelnden Sentimentalitäten und von modernem Nihilismus — und nicht zuletzt von Prinzipien. Es gibt keine generellen Lösungen, jeder Fall hat seine eigene Geschichte, sein eigenes Gesicht, seine eigene Lösung. Walter Bader-Bonn, und vor allem Hermann Decker-Hannover, bezogen eine überlegene Stellung in den Problemen der Denkmalpflege. Angesichts des Gesamtverlustes der künstlerischen Substanz Europas, die der Konservator von Nordrhein-Westfalen, Graf Wolff-Metternich, in einer erschütternden Übersicht vor Augen stellte, sind diese Probleme von höchster Bedeutung und Dringlichkeit. Die Forderungen des Vortragenden zielten auf die endgültige Schaffung eines Denkmalschutzgesetzes.

Die zerstörten romanischen Kirchen Kölns und sein gotischer Dom, dessen Chor im Gedenken an die Grundsteinlegung vor 700 Jahren wiederhergestellt worden war, standen im Mittelpunkt der Untersuchung: Die Grabungen Otto Doppelfelds, durch die eine Fülle wertvoller Erkenntnisse hinsichtlich der römisch-antiken und der frühmittelalterlichen Bebauung des Domhügels, insbesondere des doppelchörigen Basilikalvorläufers der ottonischen Zeit, gewonnen werden konnten, die Untersuchungen Hans Kauffmanns-Köln zur Domfassade, die Darlegungen Graf Wolff-Metternichs und des Dombaumeisters Willi Weyres zum Domchor und zur Wiederherstellung des Langhauses. Die Probleme der abendländischen Baukunst des frühen und hohen Mittelalters beherrschten die Themen der wissenschaftlichen Vorträge. Wolfgang Krönig-Köln behandelte in überlegen-disziplinierter Schau die staufische Baukunst in Unteritalien unter dem Aspekt der Doppeldeutigkeit Antike—Gotik und der Kontinuität des nationalen italienischen Stils. Walter Braunfels-Köln untersuchte die mittelalterliche Stadtbaukunst in Italien und den Begriff der Civitas. Die mittelalterliche Krypten-Baukunst, die Entwicklung des Würfelkapitäls, die Wandgliederung der ottonischen und staufischen Architektur behandelten Wallrath-Köln, Evers-München, Verbeek-Bonn. In die Weite einer auf das Grundsätzliche zielenden Problemstellung stieß Walter Paatz-Heidelberg mit der kritischen Sichtung und Neuordnung der Terminologie Renaissance—Renovatio vor. Auch Hermann Beenken-Leipzig und Werner Groß-München sprengten die herkömmlichen Anschauungen mit Auseinandersetzungen zur Entwicklungsgeschichte der romanischen Baukunst und zur Deutung des mittelalterlichen Raumes. Hans Hahnloser-Bern berichtete über die Forschungsergebnisse zur kirchlichen und profanen Kunst in der Schweiz aus der Kriegszeit, ein warmherziges Zeugnis echter Verbundenheit der Wissenschaftsträger untereinander, und der Senior der

Tagungsteilnehmer, Richard Hamann-Marburg, deutete in einem großangelegten Vortrag den Skulpturen-Zyklus der Kirche St. Gilles in Arles und ihr Verhältnis zu Chartres. Vorträge über Plastik, Goldschmiedearbeit, Buchmalerei des frühen und hohen Mittelalters rundeten die zum Teil sehr lebhaften Diskussionen der Tagung inhaltlich ab.

Von gleich großer Wichtigkeit waren die aus der Praxis gerichteten Fragen der Ausbildung und Organisation. Bei Erörterung des Zeitschriftenwesens wurde die Neuherausgabe der Zeitschrift für Kunstgeschichte durch Ernst Gall-München als streng wissenschaftliches Organ des Faches und des Verbandes bekanntgegeben. Sie tritt neben die Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, der seine Tätigkeit mit voller Intensität fortsetzt. Von größter Tragweite ist die Fortführung der im deutschen Verein begonnenen und durch den Krieg unterbrochenen Bibliographie zur Kunstgeschichte, die nicht zuletzt dank der Bemühungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München den vollen Anschluß an die ausländische Literatur erhält. Das Institut wird künftighin auch Träger des von Otto Schmitt-Stuttgart gegründeten Real-Lexikons für Kunstgeschichte, der die Herausgabe weiterhin betreut und das Gesamtwerk mit Ausweitung auf das gesamt-europäische Kunstgut auf 10 Bände festgelegt hat. Diesem auf die sachlichen Bedingtheiten des Kunstwerks gerichteten Lexikon tritt Thieme-Becker's Künstler-Lexikon zur Seite, das heute in 36 Bänden abgeschlossen vorliegt. Der Verleger Ernst Seemann-Köln beabsichtigt, in Kürze drei Supplement-Bände anzuschließen und künftighin ein die neuen Forschungsergebnisse berücksichtigendes Kurzlexikon mit 10 Bänden herauszubringen. Eine Reihe wissenschaftlicher Corpus-Werke werden weiterhin gefördert. Die wichtigste Stütze für die Bildbeschaffung ist das in jahrzehntelanger unermüdlicher Arbeit aufgebaute Fotoarchiv des kunstgeschichtlichen Institutes der Universität Marburg, das durch die Heranziehung möglichst aller Lichtbildinstitute und Fotografen eine zentrale Erfassung aller Kunstfotos ermöglicht und eine Nachweisstelle für Forschung und Öffentlichkeit darstellt.

Bei den Fragen der Ausbildung prallten die Gegensätze der Generationen heftiger aufeinander. Die Forderungen einer strafferen Organisation der Hochschulausbildung des Kunsthistorikers, der Einführung einer Vorprüfung, eines Staatsexamens, einer längeren Studiendauer, einer intensiven praktischen Ausbildung, die auch das Grabungswesen stärker heranzieht und die praktischen Aufgaben der Denkmalpflege oder die Vorbildung für das heutige Museumswesen berücksichtigt, wurden zum Teil leidenschaftlich diskutiert. Hierbei haben insbesondere Julius Baum-Stuttgart und Karl Theodor Müller-München grundlegende und tiefdurchdachte Vorschläge gemacht und Forderungen formuliert, die für die so tiefgreifende Nachwuchsfrage von großer Bedeutung sind. Sie mit lebendigem und neuem Geist zu erfüllen und zu realisieren, ist eine Aufgabe der kommenden Jahre.

Zum Schluß einige allgemeine Bemerkungen. Zunächst: Die deutsche Kunstgeschichte denkt europäisch, sie hat es in ihren guten Vertretern immer getan. Auch bemüht sie sich, so umfassend wie möglich zu sein und durch eine universale Betrachtungsweise zu einer lebendigen Ganzheit zu kommen. Die Gefahren, die der Erfüllung einer solchen Aufgabe im Wege stehen, waren auf der Tagung deutlich zu spüren. Es ist ganz sicher, daß nur die ungebrochene und unzerstörbare Kraft des Originals zum Erlebnis und von da aus zu Erkenntnissen führen kann. Die wachsende Liebe zum Kunstwerk in seiner originalen Gestalt bestimmt den Weg des Kunsthistorikers. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die analytischen und sezierenden Bemühungen um Herkunft, Entwicklung und Stil stärker sind als die alles durchdringende Kraft des Erlebnisses der künstlerischen Gestalt. Das Streben nach Verläßlichkeit und Exaktheit der Methode und der Ergebnisse ist bewundernswert und die Neigung zur wissenschaftlichen Diszipliniertheit, wie sie die Archäologie auszeichnet, ist symptomatisch für die — trotz aller großen Beispiele — noch immer zwiespältige Stellung als Fach. Immer wieder erklang die Forderung nach sorgfältiger Ausbildung auch der technischen Notwendigkeiten: Grabungswesen, Vermessung, Konservierung usw. Aber gerade diese Hilfsmittel, vergleichbar mit der Technik und Methodik des Operateurs, so nützlich und notwendig sie erscheinen, wachsen sich durch ihr Eigengewicht zu einer drohenden Selbständigkeit aus. Manchmal konnte man den Eindruck nicht loswerden, als ob man über technische oder physikalische Vorgänge berichtete, und der Stil der naturwissenschaftlichen Betrachtung war vielleicht sogar gesucht. Aber diese „Kunstgeschichte mit dem Kopf", wie Deckert sie nannte, die vielleicht sogar nur noch mit dem — wenn auch noch so enthüllenden — Lichtbild arbeitet, ist eine Gefahr dort, wo sie Selbstzweck wird. Auf der anderen Seite konnte man aber auch das Gegenteil erleben, das Abirren vom Original in die abstrakte Theorie, das Aufrichten eines gedanklichen Gebäudes philosophisch-ästhetisch-morphologischer Art um der geistigen Geschliffenheit willen, eine ebenso bestechende wie gefährliche Betrachtungsweise, die in eine verhängnisvolle Isolierung lebensfernen Intellektualismus zu führen droht. Skylla und Charibdis umstellen den Weg der Kunstgeschichte. Sie hatte einst eine wirklich universale Stellung innerhalb der Geisteswissenschaft. Von Burckhardt bis Wölfflin, von Wickhoff bis Riegl und Dvorak, von Schmarsow bis Pinder, von Grimm bis Dehio hat die Kunstgeschichte Außerordentliches geleistet. Es ist kein Zweifel, daß auch unsere Wissenschaft sich in einer inneren Krise befindet. Um so wichtiger erscheint in der Kunstgeschichte die Notwendigkeit einer Überwindung der reinen Stilgeschichte und die Schaffung einer neuen Wertlehre und eine fruchtbare Verbindung unseres Geschichtsbildes mit der Gegenwart. Und noch eines: zu jeglicher Interpretation eines Kunstwerkes gehört die Anschaulichkeit des Wortes, die Bildkraft der Sprache, die Zucht der Rede. Es gab einige Redner, die diese Grundvoraussetzung wirklich erfüllten.

Der besondere Wert dieser ersten Tagung in einer Welt, die sich den Weg zu einer neuen Formung ertastet, war der menschliche Kontakt, die persönliche Fühlungnahme, ohne die alle sachliche Leistung starr und leer bleibt.

Gustav Barthel



VERÖFFENTLICHUNGEN ÜBER KUNST

Otto Pankok, „ZIGEUNER".

(Drei-Eulen-Verlag, Düsseldorf)

Nach einem schönen Worte Otto Pankoks hat er es seiner Kunst zur Aufgabe gestellt, „einem der ewigen Schläfer im Garten Gethsemane den Schlummer zu stören". Pankok ist zu diesem demütigen und stolzen Wort um so mehr berechtigt, da er seit Jahrzehnten seinen künstlerischen Zielen folgt und sich auch nicht vor der Verfehmung zum „entarteten Maler" scheute. Das Buch „Zigeuner" mag als ein erneutes Bekenntnis gelten, das seine Bestätigung durch sich selbst findet; aber wie die meisten Bekenntnisse ist es vielleicht ein wenig zu betont ausgefallen. „Gebrauchsanweisungen", von Künstlern zu ihren Werken geschrieben, gelingen in nur sehr wenigen Fällen. Und so sehr wir Pankoks Eintreten für die „kindlichsten Menschen Europas" in den Jahren ihrer Verfolgung und Ausrottung, seine Liebe und Anteilnahme, das hohe Maß des menschlichen Einsatzes mit Achtung respektieren, so sehr scheinen uns die vielen Seiten mit Anekdoten und Berichten zur Entstehung des folgenden Buches zu reichlich bemessen. Die Bilder selbst sprechen durch ihre Existenz schon laut genug und verlieren durch das Rankenwerk der Einführung (an dem sich noch Rudolf Schröder beteiligt). Pankok ist größer als Maler denn als Schriftsteller. Sein Bestes hat er wohl auf dem Gebiet des Holzschnittes, der Radierung und der Lithographie geleistet.

Dieses Buch vereint vor allem Gemälde zu Pankoks Lieblingsthema „Zigeuner" — er hat ja selbst oft und gern unter ihnen gelebt. Wenn er sie als Ausdrucksstudie gestaltet, entgeht er wohl der Gefahr des Genrehaften, freilich nicht immer dem Anekdotisch-Erzählenden (gelegentlich auch „Zille-Mäßigem"). Aber wenn er sie in der Landschaft komponiert, dann gelingen ihm Bilder von erregender Eindringlichkeit. Die Stilmittel sind einfach — wie immer scheint Pankok auch hier der Farbe eine mythische Funktion zuzuweisen. Leider fehlt die eine oder andere farbliche Reproduktion, die auch jenen, die Pankok noch nicht kennen, einen ungefähren Eindruck der farblichen Wirklichkeit dieser Bilder vermittelt hätte.

Pankok — 1883 geboren — begann in Düsseldorf. Es folgten Weimar, Paris, Friesland, Capri, Sardinien, die Niederlande, Spanien, Holland. 1933 Malverbot. 1947 Professor an der Düsseldorfer Akademie.

Das Buch „Zigeuner" verdient nicht nur eine künstlerische Würdigung: es bewahrt das Andenken an ein nunmehr völlig vergessenes und vernichtetes Rudiment folkloristischer Romantik. *Erwin Sylvanus*

Ulrich Christoffel, DAS BUCH DER MALER

(Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden)

Dieses „biographische Handbuch der europäischen Maler" enthält in alphabetischer Ordnung 250 Miniaturmonographien der bedeutendsten Maler. Auf einem Raum von jeweils ein bis sechs Buchseiten sind nicht nur Lebensdaten und Werke aufgezählt, sondern auch psychologische und kunstwissenschaftliche Charakteristiken der Einzelpersönlichkeiten und ihrer historischen Voraussetzungen und Auswirkungen einfühlsam zusammengefaßt. Ein Anhang verzeichnet weitere 350 im Text erwähnte Maler. Die Einleitung gibt nach einigen grundlegenden Definitionen einen Überblick über die Entwicklung der Malerei vom 15. zum 19. Jahrhundert; der Gipfel wird traditionsgemäß im 17. Jahrhundert gesehen. Malerei erscheint als „Ineinanderspiel von Täuschung und bewußter Form", wobei Täuschung als das Naive, Ursprüngliche, Form als Produkt intellektueller Erkenntnis gilt. In dem Verhältnis zwischen Zeitstil und Persönlichkeitsausdruck wird aber das Gewicht durchaus auf die persönliche „Bilderfindung" (ein Lieblingswort des Verfassers) gelegt. „Im Allgemeinen der Haltung, in Schale und Kruste der darstellerischen Mittlung mag das Bild von den Bedingungen der Zeit und der Schule abhängen, aber sein Unvergängliches ist der Begnadung des Künstlers zu danken. Die erste unbefangene Frage des Betrachters vor einem Kunstwerk gilt daher dem Künstler und seinem einzelpersönlichen Leben und Schicksal." Diese „unbefangene Frage" will das Buch in erster Linie beantworten. So ist zunächst dem heute so dringenden Bedürfnis nach einem Nachschlagewerk gedient, das die gewünschten Auskünfte leichter auffindbar und meist auch ausführlicher gibt als die großen Kunstgeschichten. Der Studierende wird selten, der durchschnittliche Museumsbesucher wohl so gut wie niemals im Stich gelassen, vorausgesetzt, daß seine Wißbegier sich innerhalb der zeitlichen Grenzen von Cimabue und Cavallini bis Cézanne und Hodler hält. Dem biographischen Charakter dieser kunstgeschichtlichen Miniaturen entspricht es, daß die anonyme Kunst des frühen Mittelalters fast ganz außer Betracht bleibt, ebenso alle Lebenden. Gerade für das 20. Jahrhundert wäre jedoch eine exakte Zusammensetzung von Daten besonders erwünscht.

Aber es wäre ein Unrecht, das „Buch der Maler" nur als Nachschlagewerk zu würdigen. Es ist zugleich ein im besten Sinne volkstümliches Lesebuch. Bewundernswert ist vor allem, wie der Verfasser dem Verschiedenartigsten in stets frischer und liebevoller Darstellung gerecht wird, nur selten — z. B. bei Greco — mit kritischen Vorbehalten stellungnehmend. Dennoch kann es nicht ausbleiben, daß persönliche Neigung einigen Charakteristiken unwillkürlich erhöhten Tonfall gibt: so verdienen als besonders glänzend hervorgehoben zu werden die Biographien der Romantiker von Goya bis Böcklin, obwohl die Einleitung darlegt, daß die Vorherrschaft von Musik und Literatur seit dem 18. Jahrhundert den großen Zeiten der Malerei ein Ende gesetzt habe. Ausführliche und warmherzige Würdigung findet auch Giotto als Begründer der eigentlich darstellenden Malerei, der ihr für vier Jahrhunderte die Führung unter den Künsten verschaffte, vor allem aber Velasquez, der „die Malerei in Anschauung und Ausführung zur höchsten Leistung erhob, die sie überhaupt im Abendland erreicht hat". Wenn man Kritik üben will, so bietet sich dazu am ehesten Gelegenheit, wo die Wende zum 20. Jahrhundert in Sicht kommt. Es geht doch z. B. nicht an, den Impressionismus, diese Lyrik des Lichtraums, als intellektuelle Flächenkunst und insbesondere die Malerei eines Monet lediglich als „sehr vergeistigte Laboratoriumsarbeit" zu bezeichnen. Indessen beweisen die treffsicheren Artikel über Slevogt, Liebermann, van Gogh, Gauguin und Henri Rousseau, daß der Einfühlungsgabe des Verfassers auch die „neue Art des Denkens" nicht fremd ist. Man vermißt jedoch so entscheidende Namen wie Seurat, Corinth und Munch. Das „Buch der Maler" erscheint als erster Band im Rahmen eines Handbuches der europäischen Kunst, das mit je einem Buch der Bildhauer, der Baumeister und der Zeichnung, sowie vier Bildbänden im ganzen acht geschmackvolle Bände umfassen wird. *Kurt Leonhard*



OTTO PANKOK, RINGELA UND GAISA

KUNSTBÜCHER

Behne, Adolf: Entartete Kunst. Berlin 1947, Karl Habbel, Verlagsbuchhandlung
Brinckmann, A. E.: Friedrich von Schiller, Gesetze, Freiheit, Menschentum. Geistiges Europa. Hoffmann u. Campe Verlag, Hamburg 1947.
Brinckmann, A. E.: Michelangelo, Sixtina-Köpfe, Die Silbernen Bücher Große Reihe, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1948
Bünemann: Franz Marc, Zeichnungen und Aquarelle, Münchener Verlag
Burckhardt, Jakob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Vollständige Ausgabe mit Handzeichnungen der großen Meister der Renaissance, herausgegeben von Reinhard Jaspert, Safari Verlag, Berlin 1948
Carus, Carl Gustav: Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Einleitung von Dr. Hans Kahns. Verlag Max Reuhelt, Villingen (Schwarzwald)
Christoffel, Ulrich: Buch der Maler. Ein biographisches Lexikon über ca. 600 europäische Maler, Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden
Erber, Walter: Picasso und die Schwermut. Verlag Lambert Schneider, Heidelberg
Fiedler, Conrad: Hans von Marées. Nachwort von Hermann Uhde-Bernays. Nymphenburger Verlagsbuchhandung, München 1947
Garwood, Darrel: Ein Künstler im mittleren Westen. Die Lebensgeschichte Grant Woods. Alfons Bürger Verlag, Lorch-Stuttgart 1947
Gebhard, Julius: Alfred Lichtwark und die Kunsterziehungsbewegung in Hamburg. Hoffmann u. Campe Verlag 1947
Gogh, Vincent van: Aquarelle und Zeichnungen. Mappe mit 16 Abb. in zwei- und mehrfarbigem Offsetdruck. R. Piper u. Co. Verlag, München
Griesebach, August: Grundzüge der französischen Kunst. Adolf Rauch Verlag, Heidelberg 1947
Hausenstein, Wilhelm: Begegnungen mit Bildern. R. Piper u. Co. Verlag, München 1947
Heldt, Werner: Zeichnungen. Einleitung von Gert H. Theunissen. Minerva-Verlag, Berlin 1948
Heuß, Theodor: Hans Poelzig. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen
Hetzer, Theodor: Die Sixtinische Madonna, Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt a. M.
Hetzer, Theodor: Claude Lorrain. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt a. M.
Hoerschelmann, Rolf von: Leben ohne Alltag. Wedding-Verlag
Hoff, August: Der Bildhauer Hans Duinendahl. Verlag I. P. Bachem, Köln
Jedlicka, Gotthard: Zur Schweizerischen Malerei der Gegenwart. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich
Kaschnitz-Weinberg, Guido von: Grundformen der italienisch-römischen Struktur. Aus den Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts. Münchener Verlag und Graphische Kunstanstalten.
Koeniger, Albert M.: Das Kirchenportal zu Groß-Linden, Filser-Verlag, München-Pasing 1947
Koeniger, Albert M.: Die Rätsel des romanischen Pfarrhoftores in Remagen. Filser-Verlag, München-Pasing
Kollwitz, Käthe: Tagebuchblätter und Briefe. Herausgegeben von Hans Kollwitz, Verlag Gebr. Mann, Berlin
Lauterwasser, Siegfried: Der Rathaussaal zu Überlingen. Eingeleitet von Georg Poensgen. Wulff-Verlag 1947
Lee van Dovsky: Paul Gauguin oder die Flucht vor der Zivilisation. Limes-Verlag, Wiesbaden
Mundinger, F. W.: Kunstmappe mit 24 farbigen Wiedergaben. Verlag Velhagen u. Klasing, Bielefeld
Obermeyer, Fritz H.: Unter südlicher Sonne. Mappe mit 13 Aquarellen. Einleitung Otto Roecker, Verlag Hermann, Hamm-Oberstaufen
Peters, Hans: Der Maler Carl Barth, Verlag L. Schwann, Düsseldorf
Preetorius, Emil: Weltbild und Weltgehalt. Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M.
Roth, Alfred G.: Die Gestirne in der Landschaftsmalerei des Abendlandes, ein Beitrag zum Problem der Natur in der Kunst, Verlag Benteli, Bern-Bümpliz, 1945
Rubens: Handzeichnungen großer Meister. Herausgegeben von Heinrich Leporini. Deutsche Buchvertriebs- und Verlagsgesellschaft, Berlin
Scharff, Edwin: 23 Zeichnungen, Pferde und Reiter. Einf. von Rolf Italiaander. Parus-Verlag Reinbeck b. Hamburg
Scharff, Edwin: Biblische Themen. Einl. von Klaus Leonhardi. Johann Trautmann Verlag, Hamburg 1947
Scheffler, Karl: Verwandlungen des Barocks. Scientia Verlag, Zürich
Seewald, Richard: Über Malerei und das Schöne. Rex Verlag, Luzern
Westheim, Paul: El Pensamiento artistico moderno. Ediciones de la Revista Ars, Mexico 1945
Westheim, Paul: Kokoschka Landschaften. Rascher Verlag, Zürich
Worringer, Wilhelm: Problematik der Gegenwartskunst. R. Piper u. Co. Verlag, München 1948



AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Deutsche Kunsthistorikertagung in Brühl. Vom 23. bis 27. August trafen sich die deutschen Kunsthistoriker in Schloß Brühl. Wir werden über diese Veranstaltung berichten.

Der Fachverband „Südbadische Bildende Künstler" richtete einen Appell an die Behörden, Parteifraktionen und zivilen Instanzen, in dem es u. a. heißt: „Wir haben nicht die Absicht, die Staatlichen oder Städtischen Dienststellen um irgendwelche Almosen zu bitten, da wir keine arbeitsunfähigen Rentner oder Invaliden sind und selber mit allen Kräften um unser Leben und Schaffen kämpfen wollen. Wir möchten nur bitten, daß in der Verwaltung der öffentlichen Mittel auch jetzt noch wohlüberlegte, im Rahmen des Möglichen gehaltene Ausgaben für die Kunst aufrecht erhalten und gegen gefährliche rein materialitische Anschauungen bewußt verantwortet und verteidigt werden.

Wir denken daran, daß auch heute Formgebungen im weitesten Sinne bei Bauten, Wiederaufbaufragen, Werbung, Schrifttum, Schmuck usw. unbedingt in Künstlerhand liegen müssen und nicht etwa aus Sparsamkeitsgründen für Generationen Dokumente von Kulturlosigkeit und schlechtem Geschmack geschaffen werden. Wir denken weiterhin an die Möglichkeit von Wettbewerben für künstlerische Gestaltung im öffentlichen Interesse, um dadurch zu den bestmöglichen und gerade deshalb preiswürdigsten Lösungen zu kommen und gleichzeitig schwerringenden, noch unbekannten jungen Künstlern Aufstiegsmöglichkeiten zu bieten . . . Wir bitten schließlich auch, bei der Planung neuer Steuergesetze ‚Kunst' nicht mit ‚Luxus' gleichzusetzen, um die ohnehin in ihrer Existenz schwer bedrohten Künstler nicht noch in dieser Form zu belasten und zu gefährden."

Der Bund Bildender Künstler Nordwestdeutschlands (Sitz in Hannover) wird eine „Mal-Bude" aufmachen, der sich vor allem die jüngeren Mitglieder als Gesellen oder als Meister zur Verfügung stellen und die alle Aufträge ausführt, die man sonst dem Dekorationsmaler überträgt. Man wird sein eigener Unternehmer sein, den üblichen Stundenlohn zahlen und aus dem Überschuß eine Unterstützungskasse einrichten für kriegsversehrte und alte Mitglieder. Gleichzeitig will man die Preise für Bilder festsetzen und darauf achten, daß sie gehalten werden.

In Düsseldorf plant der Berufsverband Bildender Künstler eine Ausstellung, in der Bausteine verkauft werden sollen, die als Lose gelten. Sind soundsoviele verkauft, wird ein Bild verlost: 70% für den Maler, 30% in einen Hilfsfond. Ferner kann man Bilder langfristig ansparen oder auch ein Bild leihen, bis man sich daran gewöhnt hat und es erwerben möchte.

Die Selbsthilfevereinigung Bildender Künstler im Ruhrgebiet hat eine Ausstellung vorgesehen, in der jeder 400. Besucher durch die gelöste Eintrittskarte ein Kunstwerk gewinnt. Die Auswahl bleibt ihm überlassen. Der Künstler erhält 50% der Einnahmen; der Rest geht in einen Fond, der nach Schluß der Ausstellung (inklusive evtl. direkt verkaufter Arbeiten) unter alle Aussteller gleichmäßig verteilt wird.

In einer Starnberger Kunstausstellung konnte sich jeder 50. Besucher eines der dreißig Geschenkbilder aussuchen.

Jean Paul Sartre schreibt über Plastiken A. Giacomettis in seiner Zeitschrift „Les Temps Modernes" Nr. 28: „In ihnen erkenne ich besser als in einem Athleten von Praxiteles den Menschen, ersten Anfang, absolute Quelle der Gebärde. Giacometti hat es verstanden, seinem Stoff die einzig wahrhaft menschliche Einheit zu geben . . . Im ersten Augenblick glauben wir, es mit abgemagerten Märtyrern aus dem Buchenwald zu tun zu haben. Aber in der nächsten Sekunde haben wir unsere Meinung geändert: diese feinen und zarten Wesen steigen zum Himmel; wir belauschen den Schwung eines Hinaufsteigens, einer Himmelfahrt; sie tanzen, sie sind selbst Tanz . . ."

Museumsabteilung für „Sonntagsmaler". Im Museum für Moderne Kunst in Paris wurde eine besondere Abteilung für die „Sonntagsmaler" eröffnet. Der dreißig Gemälde enthaltende neue Saal trägt den Namen des vor kurzem in Paris gestorbenen Wilhelm Uhde, der den Zöllner Rousseau und andere naive französische Maler entdeckte wie Séraphine.

Gedächtnisausstellung für Suzanne Valadon. Zum 10. Todestag der französischen Malerin Suzanne Valadon, der Mutter des Malers Utrillo, veranstaltet das Pariser „Musée nationale d'art moderne" eine Ausstellung ihrer Werke. Die Valadon war zuerst Zirkusreiterin, dann Modell Toulouse-Lautrecs und Renoirs gewesen, ehe sie selbst zu malen begann.

Der dritte Salon der „Réalites Nouvelles" wurde am 23. Juli eröffnet. Bedingung zur Zulassung für den Salon war die Nicht-gegenständliche Darstellung. Folgende Länder nahmen an dieser Ausstellung teil: England, Argentinien, Dänemark, Belgien, Spanien, USA., Holland, Ungarn, Italien, Luxemburg, Mexiko, Polen, Schweden, Schweiz und Türkei. Deutschland war mit folgenden Malern vertreten: Max Ackermann, Willi Baumeister, Hubert Berke, Julius Bissier, Rolf Cavael, Josef Faßbänder, Gerhard Fietz, Erich Fuchs, Ruprecht Geiger, Ida Kerkovius, Georg Meistermann, Otto Ritschl, Fritz Winter, Hans Hafenrichter, Ernst Nay, Theodor Werner.

Salvador Dali, der amerikanische surrealistische Maler spanischer Herkunft, gab in New York ein Erinnerungsbuch heraus. Im Vorwort schreibt er: „Mit 15 Jahren wollte ich Dali sein, ich war es. Mit 25 Jahren wollte ich der sensationellste Maler sein, das ist mir gelungen. Mit 35 wollte ich berühmt sein, auch das habe ich erreicht. Jetzt, mit 45 Jahren, habe ich mir zur Aufgabe gemacht, die zeitgenössische Kunst aus dem Chaos und der Untätigkeit zu retten. Ich werde beispielgebend ein Werk schaffen, von dem man in späteren Zeiten sagen wird, daß es ein Meisterwerk ist. Ich bin überzeugt davon, daß ich auch diese Absicht verwirklichen kann."

Deutsche Expressionisten in der Kunsthalle in Bern. Die Ausstellung war Paula Modersohn und den Malern der Brücke gewidmet. Außer den Worpswedern waren Werke von Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein und Schmitt-Rottluff zu sehen.

Monat der Jungen Generation 1948 in Recklinghausen. Zur Förderung begabter jünger Künstler hat die Stadt Recklinghausen den Kunstpreis „Junger Westen" in Höhe von DM 1000.— gestiftet, der am Eröffnungstage der Ausstellung „Junger Westen 1948" (im Rahmen des „Monat der Jungen Generation 1948"), Ausstellungsdauer 3. September bis 3. Oktober, zur Verteilung gelangt. Die erste Ausstellung der Künstlervereinigung im vergangenen Jahre wurde von 10 000 Interessenten besucht.

Trierer Kunstschätze aus zwei Jahrtausenden zeigte die Stadtverwaltung Trier im frühromanischen Simeonstift neben der Porta Nigra. U. a. waren die Neumagener Denkmäler, der Amazonentorso nach Phidias, die Ada-Handschrift und der Codex Egberti, der Domschatz und die Fresken von St. Maximin, romanische, gotische und barocke Plastik, mittelalterliche, barocke und romantische Malerei zu sehen.

Alte Kunst in Heidelberg. Für die Ausstellung „Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz des Kurpfälzischen Museums zu Heidelberg" zeichnete der neue Leiter der Heidelberger Sammlungen Dr. Georg Poensgen verantwortlich. Religiöse mittelrheinische Werke feinster Malkultur aus dem 15. Jahrhundert, Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts, Arbeiten der Romantiker und von Feuerbach und Trübner wurden gezeigt.

Eine Berliner Sezession. Die sechs Bildhauer und Maler: Karl Hartung, Jeanne Mammen, Hans Thiemann, Heinz Trökes, Hans Uhlmann, Max Zimmermann, die bisher die Substanz der Galerie Rosen ausmachten, haben sich von ihrem alten Ort zurückgezogen und planen für den September eine Ausstellung in der Galerie Franz.

DIE TOTEN

Der Kunsthistoriker Adolf Behne starb in Berlin im Alter von 63 Jahren. Bis 1933 war er als Dozent an der Humboldthochschule in Berlin tätig, seit 1945 an der dortigen Hochschule für Bildende Künste. Seine Werke: „Der Inkrustationsstil in Toscana", „Alte Deutsche Zeichner" und mehrere Bücher über moderne Wohnkultur und Architektur machten ihn in ganz Deutschland bekannt.

Prof. Fritz Saxl ist im Alter von 58 Jahren gestorben. Aus der Wiener Schule hervorgegangen, war er Assistent von Aby Warburg und wurde 1929 dessen Nachfolger. Er überführte 1933 das Institut mit seiner wertvollen Bibliothek nach London, da seine Beschlagnahme durch das nationalsozialistische Regime zu erwarten war.

Campbell Dogson ist in London 81jährig gestorben. Von 1912 bis 1932 leitete er beim Britischen Museum die Abteilung für Graphik und Handzeichnungen und hat die Holz- und Metallschnitte des Museums in mehrbändigen Werken katalogisiert. Sein besonderes Studium galt der Graphik Albrecht Dürers. Daneben widmete er Vertretern der zeitgenössischen Graphik Monographien und viele Einzelstudien und sammelte ihre Werke. Seine Sammlung dürfte jetzt dem Britischen Museum zufallen.

Der Maler Fritz Rhein starb wenige Monate nach Vollendung seines 75. Lebensjahres in Freckenhorst/Westfalen. Der in Kassel, später in München und in Berlin ausgebildete Meister hat sich als Porträtist im künstlerischen Leben Berlins seine Stellung geschaffen.

Wieder Dessauer Bauhaus. Vor etwa dreißig Jahren entstand unter der Leitung von Prof. Walter Gropius das „Bauhaus" zunächst in Weimar. Später siedelte es nach Dessau über, und als „Dessauer Bauhaus" machten seine Ideen die Weltrunde. 1933 wurde es geschlossen, und seine Lehrer Gropius, Kandinsky, Feininger u. a. wanderten nach Amerika aus. Dort wurde das weiterentwickelt, was in Weimar und Dessau begann. Der riesige moderne Schulbau steht noch, wenn auch stark beschädigt, und man hofft, Ende des Jahres den Bauhauslehrbetrieb dort wieder aufnehmen zu können.

Ohnmacht vor Bildern in Venedig. „Zweifellos sind", so schreibt der UP-Korrespondent L. Thrapp, „die ausgestellten Gemälde und Plastiken Kunstwerke. Doch auf mich, den Laien, wirkt alles etwas verwirrend . . . Diese modernen Werke gleichen, wenn überhaupt, der natürlichen Umwelt nur sehr wenig . . . Moore fertigt Skulpturen aus Stein oder Figuren aus Bronze an und bohrt dann Löcher hinein. Zuweilen tut er das gleiche mit Holzschnitzereien. Alles wäre leichter zu verstehen, wenn er seinen Werken keine Namen geben würde. Ein leicht beschädigter Findlingsblock z. B. heißt ‚Mutter und Kind' . . ."

Maria Caspar-Filser beging am 7. August in Brannenburg am Inn ihren 70. Geburtstag. 1924 wurde sie auf Vorschlag der Akademie der bildenden Künste in München mit dem Titel eines Professors ausgezeichnet.

Der Maler Hans Breinlinger wurde am 8. Juli in Konstanz, wo er auch geboren ist, 60 Jahre alt.

Erich Heckel, einer der Gründer der Dresdner „Brücke", beging am 31. Juli seinen 65. Geburtstag.

AUSSTELLUNGSKALENDER

JULI-AUGUST 1948

Kollektivausstellungen

Barth, Carl — Hamburg (Dr. Ernst Hauswedell); Düren
Blocherer, Karl — Nürnberg (Maier Lengeling)
Ebell, Paul -Heinrich — Wayne University
Hegenbarth, Josef — Halle (Volksbildungsamt)
Herber, Richard — Darmstadt (Robert D'Hooghe)
Hofer, Carl — Karlsruhe (Badischer Kunstverein); Halle (E. Henning)
Hundt, I. B. Herm. — Schloß Oberhausen (Städt. Galerie)
Lahs, Curt — Kassel (Hess. Sezession)
Müller-Landau, Rolf, und Düsseldorfer Maler — Düsseldorf (Hella Nebelung)
Peiffer Watenphul, Max — Venezia (Gall. del Cavallino)
Schiwek, Editha — Berlin (Atelierausstellung)
Schürmann, Willy — Hamburg-Blankenese (Ruhstrat)
Teuber, Hermann — Bielefeld (Otto Fischer)
Wenzinger, Johann Christian (1710—1797) — Freiburg i/Br.

Allgemeine Ausstellungen

Chemnitz (Städt. Kunstsamml.) Neuerwerbungen
Düsseldorf (Kurt Hackmann) J. Hegenbarth, W. Lachnit, H. T. Richter
Kassel (Lometsch) Kirchliche Kunst
Köln (Kunstverein) Alte Kunst aus Kölner Privatbesitz
München (Günther Franke) Ausst. zeitgenössischer Kunst
Reutlingen (Reinold) Kinderzeichnungen, Werdegang der 6—14jähr. Ursula Dethleffs
Stuttgart (Herbert Herrmann) 11. Ausst. J. Albers, J. Arp, M. Bill — 12. Ausst. Martha Keller-Schenk, alte Hinterglasbilder, Lotte Rößle-Burkhardt

ent-
das
nach
eine
eine
nach
in
aul-
offt,
auf-

so
aus-
auf
iese
ür-
alp-
ohrt
olz-
er
be-
. . ."

urg
or-
mit

nz,

e",

en

)

el-

o)

Br.

st
er

p,
-